l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / OCTOBRE 1971 **181**

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits.

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... F 4

Education Musicale et Suppl. Iconographique F 6

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 181 1er OCTOBRE 1971

Sommaire



En supplément : Manuscrit (cathédrale de Sienne, page de chœur - purification). (Cliché Viollet)

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

Si chacun de vous veut bien porter attention à l'adresse figurant sur les sacs d'envoi du présent numéro (181, 1er octobre), il trouvera la mention : octobre. Ce qui veut dire que le numéro du dit mois est le dernier numéro de l'abonnement.

Alors, de grâce, amis lecteurs, n'attendez pas et veuillez procéder rapidement au renouvellement de cet abonnement dont vous trouverez les tarifs en page ci-contre.

Négliger ce pressant appel, c'est nous imposer une dépense en frais de lettres de rappel et de poste qui, chaque année, se monte à environ 8.000 F. L'énormité de la somme ne laisse pas de nous donner des soucis budgétaires.

Ils pourraient aisément être évités, si, chacun dès réception du dernier numéro de son abonnement en assurait le renouvellement.

C'est simple à faire. De plus la somme que nous sommes obligés de dépenser est une dépense absolument improductive. Elle devrait servir à l'amélioration de la revue. La solution est entre les mains des retardataires.

Notre précédent appel concernant les abonnements se terminant avec le précédent numéro a été entendu. Beaucoup ont déjà renouvelé leur abonnement pour octobre 1971 à juillet 1972. Mais hélas ! beaucoup n'ont pas encore fait le nécessaire.

Par pitié, aidez-nous. Les charges augmentent et les récentes augmentations des tarifs postaux n'arrangent pas les choses. D'autant qu'on nous en promet d'autres.

Souvent, des numéros nous reviennent avec la mention « Inconnu à l'adresse indiquée ». Trop d'abonnés négligent de nous faire part à temps soit de leur changement d'adresse, soit de leur état civil. Cela complique notre travail et, même parfois, des lettres de protestation parce que la revue n'arrive pas à destination ! A qui la faute ?

***

Par ailleurs, nous serions très heureux de recevoir de votre part suggestions ou critiques. Faites-nous part de vos désirs quant à des analyses d'œuvres musicales. C'est un chapitre que nous voulons développer. Autant que faire, qu'il réponde à vos souhaits. Ecrivez-nous donc.

***

Enfin, ne négligez pas notre supplément iconographique, nous savons que beaucoup l'apprécient pour les services qu'il rend en vos besoins pédagogiques.

Abonnez-vous, si vous ne l'avez pas encore fait.

BEETHOVEN : L'ŒUVRE CONCERTANTE *

Concerto n° 3 en Ut mineur pour piano et orchestre, op. 37

dédié au Prince Louis-Ferdinand de Prusse

par Michel GUIOMAR

Deuxième mouvement : Largo à 3/8.

Malgré sa brièveté, le **Largo** serait le mouvement dont on aurait aimé approfondir l'analyse. Au moins dirons nous l'essentiel sur deux plans, celui du climat, celui de la forme. Un climat si dense qu'il règne en apparence d'immobilité, si au sein de l'espace sonore et du temps musical qui impossiblement ici semblent s'identifier, un contrepoint matériel ne créait à chaque instant des échanges, une mobilité de cet espace et une forme insaisissable à l'audition mais, à l'analyse, étrangement dominée par ce qu'on attendrait le moins dans une telle rêverie créatrice, une rêverie se créant l'expression de son rêve, se donnant forme.

— Sans doute, cette unité du **Largo** se sépare-t-elle aisément en trois parties, dans le schéma habituel de la forme-Lied, A-B-A, bien que cette attribution ne soit pas exacte ; nous en donnons tout de suite les limites :

I. — Mesures 1 à 24 inclus ;

II. — Mesures 24 à 52 ;

III. — Mesures 52 à 90.

Cependant une si grande continuité est assurée par le jeu du piano ou de l'orchestre que non seulement ces trois volets s'ouvrent et se ferment insensiblement mais qu'à l'intérieur de chacun les divisions que nous établissons se fondent, se superposent même parfois.

I. — Mesures 1 à 24, en deux parties à nouveau, d'égale durée.

Arrêtons-nous tout de suite à ce qui, pour l'instant semble, fortuit, ces deux fois douze mesures, la première au piano seul, la seconde, formant écho, non pas redite, à l'orchestre : vingt-quatre mesures ainsi trop symboliques du caractère diurne ou nocturne du thème et de tout ce **Largo,** dont un commentateur parle même de sommeil final, éveillé par l'accord de la cadence terminale ; sans doute, un sommeil, mais celui de l'âme, s'ensevelissant en elle-même, s'abimant en elle, dans un antagonisme que nous pourrions reconnaître d'évasion et de rêve de profondeur ; de tout ce **Largo,** on pourrait parler de structure en abîme, douze par douze mesures, à quelques liens du piano près qui en trouble, opportunément la trop systématique et hiératique succession : Un minuit de l'âme par conséquent, dont il n'est pas affirmé qu'il soit d'ombre, si la nuit romantique est constamment une transgression illuminée, le Mi majeur du thème témoignant ici pour une paix de clarté absolue. Ce n'est pas la première fois qu'un symbolisme des nombres entrerait ainsi dans la musique ; depuis Beethoven, trop d'exemples nous solliciteraient, dont nous avons déjà remarqué ici même certains, en dehors de tout pittoresque : le début en accords de **Nuages** (5), le premier des **Trois Nocturnes** pour orchestre de Debussy ; plusieurs passages de la **Grande Messe des morts** de Berlioz (6). Ce symbolisme, et même ici cette mystique du nombre doit guider notre démarche :

1) **Entrée du piano** (1-12).

On est saisi par l'accent de ce chant presque immobile entouré d'un climat harmonique dans lequel il se fond totalement au-dessus de la densité créée par la pédale du piano réclamée explicitement, presque une saturation **(ex. 8).** Ici, comme dans l'**Allegro,** le thème se tient étroitement accroché aux notes de l'accord de tonique, Mi, Sol dièse, si... ; la mélodie dominante n'est que broderies, mélismes, anticipa-
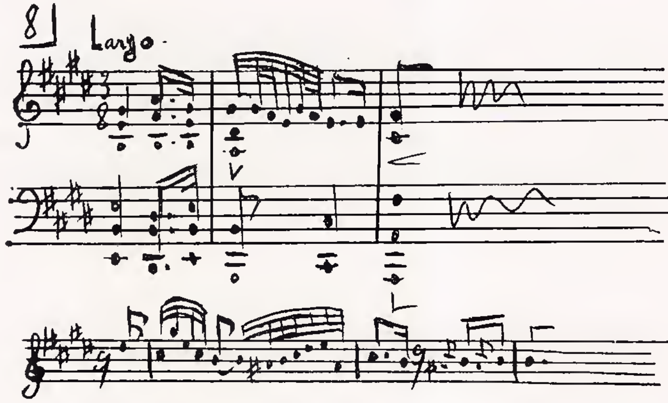
---

(*) Voir « L'E.M. » n° 180, page 13/377.

(5) **L'Education musicale,** Les Nocturnes pour orchestre de Debussy, n° 89, juin 1962.

(6) **L'Education musicale,** La Grande Messe des morts de Berlioz, n°s 159, 160, 163, 165, ainsi que **Le Masque et le Fantasme, l'imagination de la matière sonore dans la pensée musicale de Berlioz,** Paris, José Corti 1969, pp. 408 et 428.

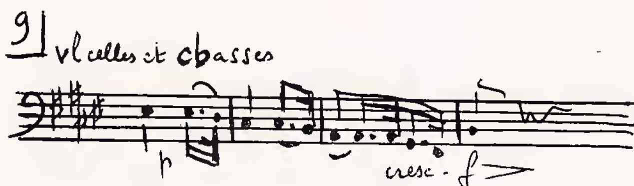
tions ou appogiatures autour de ces notes, foyers de tout l'ensemble. Celui-ci peut se diviser, au moins pour l'analyse, si les silences et ruptures que nous décelons se contredisent à l'audition : A nouveau une scission extrêmement régulière, six mesures jusqu'au quart de soupir, contenant la succession de deux insistances harmoniques sur les mêmes notes,



qui joueront un rôle dans la suite. Six autres mesures, à nouveau mélismatiques jusqu'à une détente enfin plus mobile de triolets. Gravité et intériorité, une rêverie du repos enfermée.

2) **Entrée de l'orchestre** (12-24).

Sur le silence du piano, l'orchestre entre (dont nous remarquons que clarinettes, hautbois, trompettes et timbales sont écartés, dans une intention d'intériorité manifeste que nous avions déjà rencontrée dans le concerto nº 1 en Ut majeur) toutes ses cordes en sourdine ; ce n'est pas le thème, mais son écho. Le développement de ce **Largo** est beaucoup plus climatique que thématique, comme si dès le premier accord, chaque moment de l'œuvre se déduisait psychologiquement ensuite. Ici encore deux moments égaux dans ces douzes mesures : le premier marqué d'un sentiment d'évasion et d'immatérialité, dans la mélodie des flûtes, des premiers violons..., puis un rêve de profondeur marqué, mesures 17 et suivantes, par la mélodie des violoncelles et contrebasses, d'autant plus audible que tout l'ensemble sonore, cessant quelques temps les broderies hautes, vient battre lui aussi dans un registre au moins médian contre le thème des violoncelles **(ex. 9).**
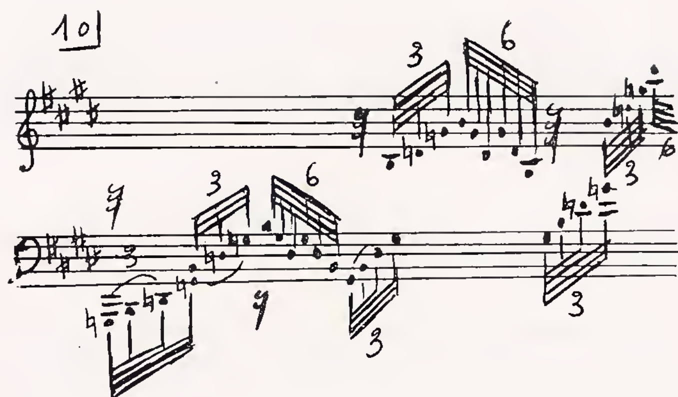


II. — Un développement central s'ouvre alors, dans lequel les influences climatiques de l'entrée joueront plus que quelques rappels du thème (ces notes répétées des mesures 4 et 6). Ici encore, parfaitement équilibrées, deux parties différentes pour l'ensemble (mesures 24-52) :

1) **Mesures 24-38 inclus.**

Un dialogue du piano et de l'orchestre. Le piano entre et brode son entrée en successions de tierces hautes et légères de quadruples croches, puis en arabesques de sextolets... Le climat en est directement issu, par l'effet ascendant de son énoncé initial, de l'entrée précédente des cordes et de l'attirance orchestrale vers le registre élevé. Il est soutenu, rarement, par quelques ponctuations des cordes, mais, profitant de tout repos éphémère du soliste (mes. 28, 32 et 33, 37, 38), les cordes et parfois les bois donnent aussi leur jeu, insistant, de notes répétées, de brefs mélismes, formant non pas opposition mais distance dans cet espace intérieur. Ce ne serait pas trop solliciter le temps musical aussi que de remarquer une certaine imbrication, qui identifierait cet espace intérieur et le temps, des douze mesures du piano et de celles de l'orchestre ; en effet le piano entre en mesure 24 et se tait sur la 1re croche de la mesure 32, revient en mesure 34 jusqu'à la 1re croche de la mesure 37 : en calcul exact du temps réel, nous trouvons 11 mesures complètes ; l'orchestre n'entre qu'en mesure 28 mais ne se tait plus jusqu'à la mesure 38 inclus : 11 mesures complètes. L'idée intéresse en ceci que l'imperfection même du nombre inquiète, mais s'explique, selon ce qui suit :

2) **Douzes mesures nocturnes.**

En effet tout se passe comme si la mesure attendue s'ouvre ici, en mesure 39, quand les battements et arpèges des cordes précédentes entrent, s'arrêtent et que le piano reprend, s'inspirant en rêverie directe de ces arpèges : ainsi durant douze grandes mesures, absolument originales au sein de toute l'œuvre, réalisant le miracle d'être tout à fait étrangères à ce qui les précède autant qu'à ce qui les suivra, et pourtant en parfaite continuité de climat et même de technique ; douze mesures identiquement présentées et pourtant l'une à l'autre, bien qu'analogues, nuancées chaque fois ; le principe est d'un jeu d'arpèges brodantes d'une liberté rythmique nouvelle mais fondée sur le principe des triolets et sextolets, que les deux mains se partagent **(ex. 10).** Rigoureusement identiques dans le dessin général d'une mesure à une autre, altérations et changements de ton en modifient chaque fois l'identité, les deux seules mesures exactes étant les 39e et 40e, à ceci près cependant que les timbres



(basson et cordes) viennent sur celles-ci rebouleverser l'identité. L'impression se donne que la douzième mesure attendue précédemment sonne ici, démesurée, sur tout le climat pianistique et sur l'écho de l'orchestre presque retiré, sonne une immense parenthèse nocturne de douze pulsations immobiles de grande amplitude, où le piano forme un espace irréfutable entre les lentes insistances des bois, eux-mêmes dialoguant d'une mesure à une autre (basson, flûte, basson, etc., redonnant seul chaque fois un motif analogue) au-dessus de cordes immuablement hantées du même accent de deux croches, arpentées elles-mêmes par des ponctuations de contrebasses et violoncelles. Une immobilité onirique semble entourer une rêverie du soliste, celui-ci régnant sur ce qu'il faudrait bien nommer une autogenèse du son par lui-même : à partir des six dernières mesures, bassons et flûtes viennent hanter ensemble, en contrepoints rythmiques, puis en ponctuations unies, les mêmes moments.

— Deux mesures d'un trait de piano seul conduisent alors à une réexposition du **Largo :**

III. — Mesures 52-90.

Cette réexposition n'est pas identique au premier volet ; un principe de dialogue piano-orchestre partage entre eux l'énoncé de la primitive entrée du soliste, qui laisse aux cordes puis au tutti ses anciennes mesures 4 et 6, entre lesquelles il brode, arpège et ornemente l'ancienne entrée. Celle-ci, avant même que l'orchestre vienne donner sa propre démarche initiale, reçoit des timbres, brefs, expressifs annonciateurs autant que rappels du climat de cette exposition et de l'entrée prochaine de l'orchestre. On remarquera que cette première rentrée du piano s'encadre encore dans le nombre des douze mesures (53-64 inclus).

— L'entrée de l'orchestre répète l'exposition des mesures 12 à 24, dont le nombre sera cependant troublé par la rentrée du piano en quatre mesures de traits qui ouvrent une sorte de coda finale : ainsi la démarche de l'orchestre s'entend bien entre les mesures 64 à 75 inclus quand bien même le piano survient mesures 73, obligeant l'orchestre à une redondance d'une mesure ; il semble cependant que Beethoven ait été conscient d'une nouvelle démarche que constituait cette treizième mesure, puisque les cordes jouant seules alors, sont brusquement doublées à nouveau par les bois. Il serait trop beau de pouvoir dire qu'après cette mesure de transition où se rassemblent totalement le piano en son dernier trait, et le tutti éphémère des cordes et des bois, véritable conclusion du Largo, la Coda s'ouvre alors que le piano fuse cette fois seul dans un ultime jeu ; ainsi entendue la Coda, et compté le temps jusqu'au dernier accord, exclus parce qu'il rompt le rêve et disperse l'espace, nous retrouvons une dernière fois, séduisante hypothèse, le parti pris du nombre Douze et le Nocturne.

Troisième mouvement : Rondo (Allegro à 2/4).
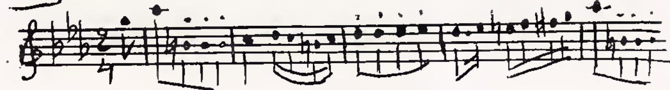
Contraste absolu sur l'immatériel et profond repos de la fin pianissimo du **Largo** et à peine préparé par son dernier accord (ff) aux intentions d'éveil et de rupture, le **Rondo** recrée une véhémence, une turbulence presque déroutante et si vive que, malgré le retour de l'Ut mineur principal, on s'étonne que nul pathétisme ne vienne se mêler à sa puissante allégresse. Même si la tendance critique est pour y entendre trop aisément la jovialité populaire, le refrain et au moins le premier couplet, loin de s'assombrir, reflèteraient plutôt, dynamiques ou mordants, une libre assurance presque agressive de s'être acquise dans une lutte et d'en porter encore les signes d'un dramatisme cependant équilibré.

Par nos précédentes analyses concertantes, la forme du **Rondo** beethovénien est déjà claire dont nous proposons donc de réduire l'analyse ici à un schéma. La structure générale, attendue, peut ainsi s'écrire : Refrain I-1er Couplet - Refrain II-2e couplet - Refrain III-1er Couplet - Refrain IV et Coda.

La présence se retrouve, déjà reconnue dans les autres concertos, d'un retour du Ier couplet avant le refrain final, qui, assurant l'unité plus grande du mouvement, permet de l'entendre dans une structure ternaire, AB-ABA-BA, qui, même inversé l'effet de réexposition, s'écoute selon un schéma un peu analogue à la forme-sonate, comme le premier mouvement. Nous en signalons particulièrement le fait ici, où des préoccupations de développement plus affirmées donnent, surtout au refrain III, un tel climat.

Refrain I (mesures 0 à 56).

Le thème se donne au piano **(ex. 11) ;** très dansant et de carrure très cohérente, il s'analyse cependant, dont chaque élément s'enchaîne dans une intention



dynamique irréfutable : aussitôt happée l'anacrouse initiale, un léger martèlement de notes répétées est d'autant plus pressant qu'elles sont la sensible ; à peine lancée la tonique un mélisme fait renaître le martèlement vers un trait chromatique bref d'où s'épanouit à nouveau le thème, se donnant son motif de tête pour s'orienter vers une formule cadentielle, qui l'enferme ainsi en lui-même : Un thème de grand équilibre de deux volets à la fois analogues et divers, qui, pas une seule fois, ne relâchent leur élan qui s'affirme encore plus par la redite de l'ensemble : le premier refrain se schématise donc ainsi :
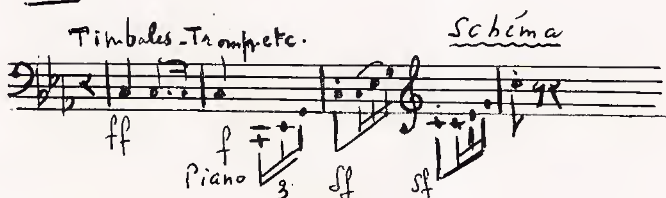
1) au piano, l'entrée très classique de huit mesures (0-9) ;

2) Reprise du thème par hautbois et clarinettes, sur pizzicati rares et de simple appui et, dans cet espace musical, un piano d'arpèges et de broderies très vives de doubles croches, mouvantes mais demeurant dans un ambitus restreint, très médian (mesures 8-16) ;
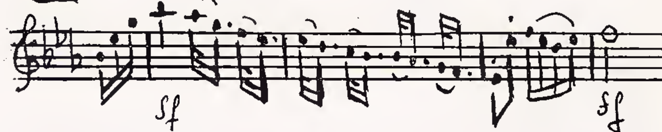
3) Rentrée du piano, tout seul, puis sur pizzicati : retour au thème, déjà varié mélodiquement pour s'épanouir dans un jeu de notes mordantes et répétées. Un grand trait libre (16-26) forme un lien qui permet au piano de reprendre son thème (27-32). — Un **Tutti** sans piano s'en empare, le développe selon trois énoncées (33-42, 42-46, 46-55).

Premier couplet.

Nous avons déjà reconnu que de nombreux liens intérieurs aux mouvements leur assuraient une grande continuité expressive. Ici encore, une **transition** s'instaure, ouverture très brève du couplet, proposition à poursuivre (mesures 56-63) ; ont peut la scinder en plusieurs jeux rapidement successifs : Un rythme bref **(ex. 12)** orchestral (56-57), une réponse antagoniste en arpèges du piano (57-59), à nouveau le rythme (60-61), à nouveau les arpèges du soliste (61-67).



— Sur ce jeu, le piano, ayant atteint le haut du clavier, donne le thème, mordant, de répétitions hâtives **(ex. 13)** dont le principe se trouverait au piano



des mesures 21 et suivantes de l'entrée du Rondo et précédemment même dans la mesure 79 du **Largo,** dans la **Coda...** Ce thème, sur lequel nous avons abandonné l'ut mineur pour le relatif Mi bémol M est enjoué, de pur divertissement, et ne se laisse détendre que pour un nouveau bondissement sur l'accent mélismatique dont il ouvre sa seconde durée (mesures 68-75).

— Mesures 75-83, réponse orchestrale de ce thème.

— Mesures 83-104 : Le piano donne des variations très ornementées, avec effets ingénieux d'écarts mélodiques puis de sauts d'octaves en triolets rapides, dont le mouvement vient finalement s'apaiser dans une cadence heurtée de grands écarts mélodiques et de mélismes.

Refrain II.

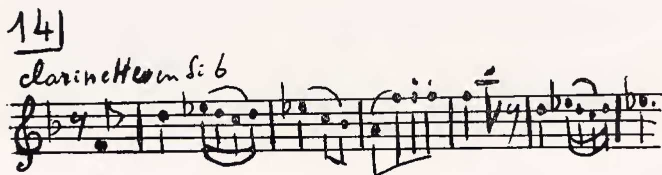
Un nouveau lien, mélodique cette fois, assure la continuité de l'œuvre et dès la mesure 102, pendant la cadence du soliste elle-même. Ce divertissement préalable au refrain se dirait ainsi : mesures 102-115, à l'orchestre dans un renforcement progressif de la matière sonore, — cordes, cors, bois, dans un bref fugato qui tourne court. — Mesures 115-124 : l'orchestre s'étant brusquement retiré, le piano lance des traits ininterrompus, très chromatiques, à allure de cadence pianistique jusqu'au refrain qui s'en évade, exactement comme initialement à l'entrée du **Rondo** et dans le même Ut mineur.

— Sur ce refrain II, peu à dire (124-182), sauf que le trait de grande liberté que nous avions signalé (mesure 26) avant la reprise de l'orchestre, s'épanouit davantage et encore en véritable cadence soliste (mesure 152). Ce refrain se termine en identique décision de cadence franche ; on en attend le même motif-lien rythmique ; non pas, Beethoven joue ici

sur l'absence de l'attendu et le caractère du 2e couplet n'appelait pas cette transition.

Deuxième couplet (180-230).

A lui seul, il est transition par son motif, simple nuance du refrain dont il épouse la structure **(ex. 14)**



mais en noyant et atténuant sa rythmicité agressive pour ne garder que la souplesse mélodique ici accentuée par les timbres initiaux des bois : le piano vient se fondre davantage à l'orchestre ; sa virtuosité, loin de troubler ou d'opposer, accuse une intériorité rêveuse qui, au centre du Rondo et dans la tonalité de La bémol majeur restitue soudain, plus mouvant, l'espace du **Largo.**

Refrain III (230-318).

Avec le précédent couplet en La bémol, ce nouveau refrain, que nous pensons désormais assez connaître pour n'en rien attendre, devient au contraire la grande page la plus intéressante du **Rondo :**

— Sur la mesure 230, nous entendons, né des profondeurs, en Fa mineur, aux violoncelles, s'ouvrir un véritable fugato sur le motif initial du refrain rapidement gagné ensuite de mélismes et arpèges qui forment contre-sujet aux autres voix qui entrent... L'effet, nouveau, est celui d'un espace et d'un crescendo de matière sonore se développant dans une sorte d'impatience thématique qui, enrichi de broderies, frangments isolés du même motif, surtout aux bois, etc., s'épanouit dans un tutti sur le motif que prolongent des battements des cordes (jusqu'à la mesure 257).

— Un jeu du piano (257-305) sur alternances d'octaves aux deux mains, éteint rapidement ces frémissements, parvient en Mi majeur, le ton même du **Largo,** dans un effet lumineux (mesure 264) et forme la partie centrale de ce refrain, durant laquelle, toujours présent parmi les battements de cordes qui ont repris, le soliste déploie une progressive virtuosité dramatique qui dialogue ou compose avec de courts motifs de tête du thème, en une démarche dont le clavier ré-introduit le refrain initial en Ut mineur (mesure 294), ton dans lequel l'orchestre le dispense dans un tutti (305-318). La même transition rythmique et arpégée des mesures 56 et suivantes intervient ici, (mesures 319-330), ici en toute logique car c'est bien le 1er et non un 3e couplet qui se fait entendre.

Retour du 1er couplet (331-376).
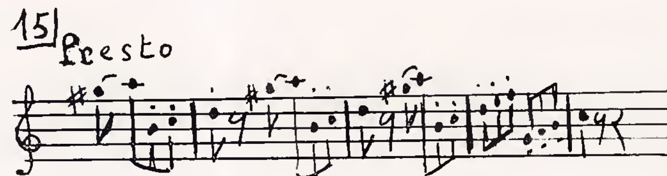
La démarche est fidèlement celle du premier énoncé ; elle vient se heurter aux mêmes formules cadentielles de mélismes et de battements mélodiques d'écarts et sauts d'octaves du piano, qui s'évade sur un nouveau trait de transition jusqu'au retour du refrain.

Refrain IV.

Dans la tonalité de Ré bémol majeur, le piano, poursuivant son trait en aborde le thème ; l'orchestre s'en empare (mesure 380), le maintenant, en son seul motif de tête, dans un nouveau fugato très vif et très serré comme d'une strette, dans laquelle le piano se réinsère (mesure 383) sur de très légers arpèges et broderies, puis se tait (387) laissant s'épanouir un tutti surtout fondé sur des battements rythmiques, se ralentissant peu à peu en accents d'accords majestueux rompus par une cadence de dominante d'Ut majeur, qui évite la conclusion pour une brève **Coda.**

Coda.

Un grand trait libre du piano s'apaisant en **Adagio,** en point d'orgue, pour mieux arracher seul en **Presto** le thème du refrain en Ut Majeur définitif ; un thème limité, resserré sur son motif de tête modifié **(ex. 15).**



Beethoven, cependant, le donne à peine, n'en délivre pas les pouvoirs nouveaux que nous en pressentions et certains le regrettent, à tort sans doute : à supposer même que la puissance dynamique qu'il nous donne un instant l'illusion où la possibilité de voir naître en nous ne tienne pas à ce trop bref précipitando (mesures 407-415) que le piano vient interrompre pour une nouvelle métamorphose de l'impatience finale, il n'est plus temps de développer dans l'insistant dialogue ou l'exaltation réciproque dont le soliste et l'orchestre, l'un à l'autre appuyés, conduisent les dernières mesures précipitées.

CHEMINS VERS PARSIFAL [1]

par Pierre BOULEZ

Pour la génération à laquelle j'appartiens, Wagner était une musique « oubliée »... Elle avait fait partie de l'éducation générale, au même titre que les œuvres capitales du passé, mais le contact avec le monde qu'elle représentait ne se faisait qu'avec peine. La polémique, après avoir longtemps empoisonné les jugements sur Wagner, devenait sans objet, paraissait inutile, absurde : une sorte d'indifférence avait remplacé les prises de position partisanes. Faut-il s'en étonner ?

Chaque génération s'approprie certains conflits, auxquels la suivante cesse de s'intéresser. En lisant les opinions exprimées par divers compositeurs, nous trouvions que leur admiration ou leur haine s'amalgamaient à des réactions purement passionnelles — et que le sarcasme aussi bien que le respect passaient souvent à côté de l'œuvre même de Wagner, de ce qui suscite l'intérêt et provoque les conséquences.

D'un côté, Berg, s'il est profondément agacé, voire scandalisé, par un culte rétréci aux dimensions d'esprits figés, éprouve un attachement sentimental pour Wagner : son émotion est bien près d'être mystique. De l'autre, Debussy et Strawinsky inaugurent l'ère du scepticisme et de la négation : Debussy, pour d'évidentes raisons — la figure de Wagner, et sa musique l'avaient suffisamment fasciné pour qu'il désire **rompre** et oublier ; Strawinsky, pour de non moins évidentes raisons, quoique opposées — l'illusion, l'emphase rhétorique et l'implication personnelle lui ont toujours été insupportables. La génération de 1920-1930 n'a fait que reprendre, avec moins d'envergure les griefs de ses aînés. Il se trouve que, précisément sur **Parsifal,** Debussy et Strawinsky divergent fondamentalement. Strawinsky y voit l'apothéose du culte du moi, y dénonce les éléments d'une pseudo-religion, phénomènes qu'il considère comme éminement haïssables, relevant du péché d'orgueil le plus impardonnable. Debussy considère, au contraire, **Parsifal** comme l'**exception** qui justifierait Wagner : génial démenti à la Tétralogie, dit-il, par la liberté de l'invention et l'absence des formules qui, ailleurs, l'irritent tellement.

Faut-il considérer **Parsifal** comme une œuvre « libérée » des excès dus à une conception théorique trop pesante, une architecture dont les échafaudages ont réellement disparu, ou bien comme l'œuvre la plus représentative des défauts et des manies de son auteur ?

Faut-il considérer **Parsifal** comme un acte crépusculaire d'adoration de soi, ou comme une sublimation due aux conditions théâtrales idéales enfin obtenues ?

Sans nier l'unité de conception qui relie l'invention dans les deux domaines, encore pourrait-on réévaluer **Parsifal** aujourd'hui sous l'angle de la création théâtrale, ou sous celui de l'élaboration musicale. Le procédé de gestation, chez Wagner, nous invite presque à une telle séparation de fait, puisqu'il écrivait d'abord son texte, puis sa musique sans que celui-ci subisse de modifications notoires. D'ailleurs, on l'a constaté depuis longtemps, il existe une sensible différence de niveau entre les deux activités du compositeur ; la conception dramatique prévaut sur la qualité littéraire proprement dite, mais la musique se situerait elle-même sur un plan encore plus élevé.

Dans le choix de son matériau théâtral, **Parsifal** nous ramène aux obsessions et aux thèmes fondamentaux du début du romantisme. L'histoire de **Parsifal** inscrite dans ce Moyen-Age de légende, si cher au dix-neuvième siècle naissant, apparaît comme une survivance attardée dans le panorama littéraire des années 1870-1880. Que ce soit au théâtre, dans la littérature romanesque ou la poésie, surtout dans la poésie, la découverte et la résurrection du Moyen-Age sont des évènements dont la nouveauté s'est épuisée. Certes, **Parsifal** n'est pas que cela, et il s'y mêle bien d'autres influences philosophiques ou littéraires plus **modernes ;** mais avoir choisi ce cadre est significatif, révélateur d'un monde au passé dans un milieu intellectuel dont les préoccupations subissent une mutation considérable. Donnons seulement comme référence la plus extrême l'œuvre de Rimbaud, écrite dans son entièreté avant même que Parsifal ne soit achevé. Ce n'est pas la seule fois que se présentent de semblables divergences lorsque différentes générations se télescopent ; mais l'abime entre deux univers contemporains comme celui de **Parsifal** et celui de la **Saison en enfer** reste particulièrement étonnant...

Le drame de Wagner repose sur une idée que tous les grands romantiques, après Gœthe, ont mis, un moment ou l'autre, au cœur de leur œuvre : la Rédemption par l'amour divin ; Berlioz donne le signal, Schumann ne s'y soustraira point, Wagner fait surgir une hyperbole flamboyante. Sans vouloir être sarcastique, on peut affirmer que la faute, le pêché leur conviennent mieux que la Rédemption, où l'on a tendance à s'enliser dans une sublimation suave à l'excès.

Les Filles-fleurs, ces tentations dans le jardin, nous apparaissent également comme des personnifications un peu simples, et unilatérales, de la **faute** métaphy-

---

(1) Extrait du programme du Festival de Bayreuth 1970 et publié avec l'aimable autorisation du Festpielhaus.

sique, du péché contre Dieu, la seule chasteté ne pouvant prétendre à ce rôle unique dans la rupture avec le sacré.

Dans l'anecdote dramatique, il ne manque pas de détails qui peuvent aujourd'hui nous paraître importuns. Ceci ne doit pas nous faire oublier l'originalité de certains personnages et de certaines situations. De ce point de vue, il semble que le deuxième acte en nous présentant dans toute sa complexité la figure de Kundry, et en nous décrivant la relation extrêmement ambiguë qui s'instaure entre les deux protagonistes, Parsifal et Kundry, reste d'une plus grande actualité que le reste du drame. Cet acte, par sa thématique, oppose une véhémente contradiction à la « dignité » parfois guindée des deux autres. Il s'articule sur deux moments magiques ; l'appel du nom, et le baiser, **révélations** qui aident Parsifal à se déchiffrer, puis à se définir. Ces deux gestes symboliques sont certainement moins « accessoires » que la lance, ou la colombe, car ils demeurent essentiels et intérieurs, échappant à l'imagerie conventionnelle de la sainteté et de la pureté, telle qu'elle s'est affadie au cours des siècles.

D'ailleurs, si **Parsifal** n'était qu'une fable théologique se rapportant à un monde et à un temps donnés, l'intérêt en serait indéniablement limité. Il ne s'agit donc pas, à mon sens, de célébrer un culte fictif reconstitué pour les besoins de la représentation, mais de manifester l'impulsion d'une pensée métaphysique qui oscille de la puissance au dépérissement. En termes de religion chrétienne, cela s'inscrit dans la tristesse de l'homme privé de la grâce divine, dans le remords et la douleur infligés par cette privation ; car vie et force lui proviennent de ce contact permanent, sans cesse renouvelé, avec son créateur. Cela s'inscrit aussi dans la recherche de la Vérité à travers les obstacles qui s'interposent, pour arriver à se discipliner, à s'oublier avant de renaître à Dieu. L'idée de Rédemption, commune à beaucoup de religions, a certainement perdu de son attirance dans son acception strictement rituelle ; mais non point la quête de l'individu par lui-même, les embûches qu'elle suppose et la discipline spirituelle qu'elle exige. En ce sens, Wagner s'est dépouillé de beaucoup d'éléments « héroïques », et va plus directement et plus profondément que par le passé, au cœur des questions métaphysiques fondamentales. La saga du **Ring** ne se prête pas toujours aisément à la transposition, liée étroitement à une mythologie circonscrite. **Parsifal,** comme **Tristan,** débusque immédiatement l'essentiel, suscite un mythe primordial, transpose hors lieu, hors temps, l'interrogation, le doute inhérents à l'être humain. Le combat, la difficulté, l'angoisse étant considérés comme des facteurs positifs, **productifs,** la résolution des antagonismes, apaisante, lénifiante, nous semble déboucher sur une extase assez pâle. Le conflit de **Tristan** reste suspendu, laissant à notre imagination le privilège d'un champ ouvert. Parsifal, bien que Wagner se soit vaillamment défendu de ce danger, apparaît un peu comme le **Deus ex machina** amenant avec lui le **happy end** et la suavité.

On a beaucoup discuté pour savoir si les héros de **Parsifal** étaient vraiment chrétiens (sous cette rubrique, Amfortas fait figure de principal accusé), et si l'œuvre elle-même était aussi chrétienne que Wagner le proclamait. Le débat a-t-il encore quelque importance ? Pour le croyant, « il y a quelque chose de plus beau que **Parsifal,** c'est n'importe quelle messe basse dans n'importe quelle église ». Pour l'agnostique, l'ensemble de ces dogmes et rituels appartient à une sorte de préhistoire de l'esprit humain. Il faut donc que l'importance de la création wagnérienne soit ailleurs pour pouvoir mobiliser notre attention et notre sensibilité. Dans la mesure où la représentation théâtrale est liée à la vision conventionnelle de la béatitude sacrée : mains jointes, yeux levés au ciel, agenouillements, la religion n'y serait guère dépeinte que sous un aspect caricatural, qui pourrait offenser les uns et amuser les autres. Dans la mesure où certains épisodes de la littérature sacrée sont rattachés à des personnages imaginaires, le propos peut paraître sacrilège, ou plus simplement, parodique. (Toutes ces vaines querelles sur les applaudissements à la fin des actes — l'acte païen pouvant être sanctionné par les applaudissements, les autres ne le devant pas — découlent de cette gêne fondamentale chez le spectateur à décider s'il opte pour le spectacle de la religion ou pour la religion du spectacle...). Aussi bien Wagner a-t-il bâti son œuvre sur ces ambiguïtés ; même si les querelles ont perdu de leur passion polémique pour dégénérer en une question d'étiquette, le doute demeure quant à la rectitude des intentions.

Quoi qu'il en soit de la validité religieuse, le formalisme rituel et la signification du culte drainent l'œuvre vers un passé mythique, et regretté, un âge d'or perdu, qui est bien, lui aussi, une caractéristique du romantisme, et surtout du romantisme finissant. La date de l'œuvre, ici encore, ne doit pas nous leurrer sur son in-actualité. Cette constante intrusion du passé, nous la trouvons exprimée avec une particulière nostalgie, dans **Parsifal,** ce passé d'avant la **faute.** Claudel parle de « ce goût pour les récitatifs : le personnage s'arrêtant à chaque instant, pour prêcher les origines et pour raconter le passé. L'histoire qui se développe étant continuellement une annexion du présent par le passé ». On a souvent reproché à Wagner ses longues expositions, ses interminables récits, ses innombrables justifications. Parmi les griefs formulés, le bavardage de Gurnemanz revient maintes fois. Est-on justement si sûr qu'il bavarde, seulement ? Peut-on dire qu'il remonte constamment au déluge, et ne nous épargne rien des descriptions, détails et mobiles, de la catastrophe ? Qu'il ne nous fasse grâce d'aucune circonstance dans la genèse du malheur est-il dû seulement à une irrépressible logorrhée ? En réalité, ce qui peut tout d'abord paraître long et superflu, usage abusif du récit, excès de logique, enracine en nous la connaissance des protagonistes. Ce procédé greffe sur l'intrigue réelle présente, nombre d'intrigues imaginaires, passées. Il s'établit un réseau constamment contrôlé entre le point où nous en sommes de l'action dramatique et les diverses don-

nées fondamentales qui nous ont fait aboutir à ce moment de l'évolution : le temps se meut sans cesse sur deux plans, le présent impliquant le passé, le passé conditionnant le présent. Dans le cas de **Parsifal,** ce retour est loin d'être gratuit, puisqu'il avive à chaque instant le remords, le regret de la puissance perdue, puisqu'il invite constamment à la comparaison entre un présent misérable et un passé glorieux. Le futur s'insère de lui-même dans ce réseau de temps, par la promesse sans cesse rappelée de la délivrance, et du héros destiné à l'accomplir.

Si le temps se manifeste sous ses trois aspects, liés en un faisceau serré par le remords et l'espérance, l'espace ne laisse pas également d'accuser un aspect symbolique. Cette phrase de Gurnemanz est extrêmement frappante :

Du siechst, mein Sohn,
zum Raum wird hier die Zeit,

qui unifie les deux composantes fondamentales. L'idée ici esquissée n'est pas vraiment poursuivie. Elle reparaît cependant, épisodiquement, dans la transformation magique du domaine de Klingsor, dans l'évocation de Kundry, dans le récit des pérégrinations de Parsifal. Chaque fois, lieu et temps sont liés par un phénomène d'osmose, qu'expliquent superficiellement clairvoyance et magie, qu'implique plus profondément la définition même du drame.

(à suivre)

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

PAGE D'ANTIPHONAIRE (1)

(Cathédrale de Sienne)

Cette très belle page nous séduit dès l'abord par la délicatesse des enluminures. Nous ne pouvons que regretter de n'avoir pu la tirer en couleurs. La taille de l'original est sans doute plus grande puisque le chantre, debout devant le lutrin monumental, devait pouvoir lire aisément à près d'un mètre de distance. Le style de la peinture appartient vraisemblablement à la fin du XVe siècle : il est très fleuri, avec un sens aigu de la construction ; la perspective est plus décorative que géométrique ; un grand raffinement est apporté à peindre les plis des vêtements. La recherche du détail, vestige de l'esprit médiéval, nous incite à découvrir quelques traits amusants, comme le personnage qui retient l'extrémité de la frise, en haut de la page, ou bien la façon dont sont prises les queues des deux paons, dans l'entrelacs des feuilles d'acanthe, en bas de la page, ou bien encore l'expression des têtes enveloppées dans les volutes.

Ces détails nous feraient oublier l'essentiel, le psaume 47, versets 1 et 11 : « Suscepimus, deus, misericordiam tuam in medio templi tui... » (Nous avons accueilli, mon Dieu, ta miséricorde à l'intérieur de ton temple...) C'est le chant d'entrée de la messe de la Purification de la Vierge, fête célébrée le 2 février et appelée aussi Chandeleur. D'après la loi juive, tout premier-né appartenait à Dieu et ses parents devaient le racheter au prix d'un agneau ou deux colombes qui étaient sacrifiés à la place de l'enfant (observer le prêtre au centre de l'enluminure). Tandis que la vierge introduisait l'Enfant au temple, le vieillard Siméon le prit dans ses bras et se mit à célébrer la louange de Dieu car il avait appris de l'Esprit Saint qu'il ne mourrait pas avant d'avoir vu l'Envoyé du Seigneur. Il glorifia donc l'Enfant Jésus et l'appela Lumière des Nations. C'est pourquoi cette fête de la Présentation au temple donnait lieu à une procession de préférence le soir, les cierges allumés, pour symboliser la lumière qui chasse les ténèbres. On voit en bas de la page la distribution des cierges.

Quant à l'écriture musicale, c'est la notation carrée sur quatre lignes (à lire ici en clé d'ut 4e), telle qu'elle était déjà fixée au XIIe siècle. Remarquer les « guidons » en fin de portée.

Alain Lieuze.

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément parait 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Viollet.

BEETHOVEN : LES DERNIERS QUATUORS

XIIIe Quatuor, Op. 130 en Si bémol majeur

par Jacques NAHOUM

Professeur d'E.M. au lycée Voltaire, Paris

On lira dans « Les derniers quatuors » de Romain Rolland les circonstances de composition de ce quatuor que Beethoven a composé en même temps que le XVe quatuor en la mineur opus 132.

« NEIN, ich mache michts so fort und fort ohne Unterbrechung. Immer arbeite ich an mehrerem zugleich, bald nehme ich dann dies, dann das vor. » (Entretiens de Beethoven avec Karl v. Bursy.)

(« Non, je ne fais rien à la file, sans interruption, je travaille toujours à plusieurs choses à la fois ; tantôt je prends l'une et tantôt l'autre. ») (R. Rolland, Les derniers quatuors, p. 163.)

« Si l'on se reporte à notre récit de la composition du quatuor op. 132, on verra donc que l'incubation du premier morceau du quatuor op. 130 s'est prolongée entre deux stades de la pensée très différents : l'aube de la convalescence, le remerciement à Dieu, encore prostré, juste avant que les forces ne se réveillent, et la pleine énergie recouvrée, pour le combat contre le sphinx ; l'assaut donné à l'énigme intérieure, qui ouvrira la porte à l'allégresse reconquise. Cette dualité se retrouvera dans le premier morceau, où, constamment alternent avec une brusquerie presque déconcertante, le motif adagio de méditation douloureuse et lassée, et le motif allegro de course déréglée dans tous les sens. La première esquisse, sous une forme résumée, pose immédiatement cette alternance, caractéristique du morceau.

« Mais il y avait un autre morceau de quatuor, dont la pensée était bien antérieure aux premières esquisses du premier morceau. C'était la grande Fugue, qui devait en former la conclusion monumentale. Bien qu'elle ait été par la suite, écartée, pour des raisons uniquement d'ordre matériel et pratique (le trop de longueur du quatuor, constaté à la première audition) nous n'avons pas le droit de la séparer du plan de l'œuvre et de son architecture. Or, les premiers dessins de cette fugue apparaissent sur la même page que ceux de l'introduction du quatuor en la mineur, dans un cahier de 1824, donc bien avant la première du quatuor en sib.

« Il en résulte que les deux premiers points fixes, avant la composition de ce quatuor, sont le début (adagio) et la conclusion (fugue). On se souvient qu'il en avait été de même pour le quatuor précédent : c'était un mouvement naturel du génie de Beethoven, d'embrasser l'ensemble de l'œuvre à venir, en posant d'abord les deux limites, le porche et l'abside. Seulement ici, l'exceptionnel est que la fin s'est imposée avant le commencement. **C'est la fin donc qui est l'essentiel, et vers laquelle a dû s'orienter l'esprit créateur.** » (R. Rolland, op. cité, pp. 165-166 ; c'est nous qui soulignons la dernière phrase.)

Nous sommes absolument de l'avis de R. Rolland et l'analyse nous aidera à prouver qu'il avait entièrement raison, car tout ce quatuor tend vers son finale, la Grande Fugue qui en est le sommet sublime et sublimé, où Beethoven remporte une grande victoire sur soi-même en chassant définitivement de son esprit le fameux thème » archétype » de deux demi-tons en sens contraire et séparés par un intervalle variable. Ce thème reviendra poindre avec toute son anxiété dans le XIVe quatuor, mais il sera vite balayé par un final débridé, d'une très franche gaité.

Qu'on nous excuse de reciter encore R. Rolland, citant lui-même un des meilleurs critique de Beethoven, Paul Bekher (ibid, p. 167) : « L'œuvre n'apparaît comme unité artistique que par le final-fugue, dont la forme colossale et le vaste champ d'idées embrassent en soi toutes les particularités précédentes, et

éclairant toute l'œuvre, à la fin, comme un reflet de tableaux de vie variés, manifestations différenciées d'une volonté créatrice, qui, en conclusion, se dévoile elle-même dans sa majesté élémentaire. » (Op. cit. p. 167.)

Nous avons ressenti pour notre compte **très profondément à l'audition** que le vrai final est bien la grande fugue. Si Dieu avait prêté vie à Beethoven, il est certain, et de nombreux textes de Beethoven le prouvent, que Beethoven aurait, après l'expérience du quatuor à cordes, tenté d'intégrer la fugue à la symphonie.

Comment expliquer, psychologiquement, l'extrême diversité des mouvements de ce quatuor, plein de fantaisie, où les morceaux les plus sublimes comme la Cavatine alternent avec des mouvements presque populaires comme l'Alla danza tedesca ? Romain Rolland nous dit avec raison qu'après le chef-dœuvre parfait et difficile du quatuor op. 132, Beethoven veut se détendre en cet été 1825 : « Les idées musicales sourdent de terre, des airs, de toutes parts » (p. 169) et aussi : « Elles me viennent à l'improviste » (comme le dit Bethoven à Schlösser) « directement, indirectement (mittelbar, untelmittelbar), je pourrais les saisir avec les mains, dans la libre nature, dans la forêt, en promenades, dans le silence de la nuit, de bon matin, sous l'excitation de « Stimmungen » qui, chez le poète se convertissent en mots, chez soi en sons, qui tintent, qui bruissent, qui font rage, jusqu'à ce qu'enfin elles se tiennent en notes devant moi. »

Premier mouvement.

Ce mouvement est en quelque sorte une **simultanéité** de contraires, qui pourrait s'expliquer à la rigueur par les soucis et les joies que cause à Beethoven son « cher neveu » Karl. L'humour de Beethoven a passé par des sautes violentes de joie, d'humour et de soucis, — « ... on en voie courir les rayons et les ombres, non seulement d'un morceau à l'autre de son quatuor en sib, mais même d'une page à l'autre, dans le même morceau » (op. cit., p. 174).
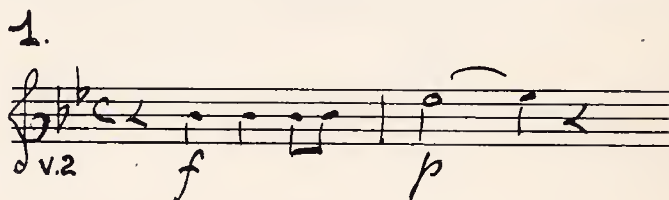
« Walter Riezler dit justement que le premier morceau, — de tous le plus intéressant, est « ein fast ununterbrochenes » Zugleich « der Gegensätze » (une simultanéité des contraires, presque ininterrompue). Ils se superposent, il s'interpénètrent, et la complication de l'écriture s'en ressent : jamais la polyphonie du quatuor n'a été plus libre et plus audacieuse ; dans tels passages, chacun des instruments parle pour son compte, — on pourrait dire comme dans certains motets français du XIV[e] siècle, chacun sur un texte différent : (si le texte n'est pas écrit, il est pensé : la polyphonie n'est pas seulement dans les notes, elle est dans les émotions, que la volonté du maître contraint à s'associer ; et ce mariage forcé donne parfois des fruits étranges et savoureux). S'il est téméraire de chercher à en pénétrer le secret, il est par trop insuffisant de se borner, comme le font les plus savants analystes, à disséquer le corps de l'œuvre, avec ses nerfs et ses tendons. **Il faut connaître le souffle qui l'habitait.** (C'est nous qui soulignons.) Nous essaierons avec prudence, ne craignant point, là ou le sens nous échappe, de dire : « Je ne sais pas. » (Op. cit., p. 174).

Laissons maintenant les commentateurs, écoutons et contemplons ce chef-d'œuvre. En 1970, au XX[e] siècle, dans l'intimité d'une pièce silencieuse ou d'une petite salle, ce quatuor avec son vrai finale la Grande Fugue, vous coupe encore le souffle, et cent quarante-cinq ans de musique ont passé depuis, et il n'y a eu guère qu'un Bela Bartok à notre époque qui ait continué, de la manière géniale que l'on sait, l'esprit qui animait le Maître de Bonn, esprit fait d'une lutte incisive et dramatique entre **animus** et **anima** au sens claudélien de ces deux termes.

Le premier mouvement est un Adagio ma non troppo suivi d'un Allegro en sib majeur (se reporter à la partition de poche Heugel). Nous ne reviendrons pas sur la parenté thématique de ce mouvement (chromatisme de l'adagio) avec le thème principal de la Grande Fugue et de bien nombreux autres mouvements de quatuor jusqu'à l'adagio de la 9[e] symphonie qui présente le même type de thème avec deux demi-tons en sens contraire séparés par un intervalle variable. On se reportera à notre précédent article (1) qui a, nous le pensons, épuisé la question.

Forme.

Il s'agit d'une forme Sonate (Allegro) à deux thèmes, l'un fier et gai comme un appel de trompette (mesures 15-16 au deuxième violon. **(Ex. n° 1)** en sib



majeur, l'autre tendre et cantabile en solb majeur, issu d'ailleurs par son rythme de l'accompagnement en doubles croches du premier thème de fanfare. Ce thème se partage entre le violoncelle et le violon, curieusement harmonisé vers sa fin par le violon 2 sur le fameux thème du « sphinx », d'où une certaine inquiétude sous-jacente : p. 5 mesures 53 à 57 **(Ex. n° 2)**.

---

(1) « L'E.M. » n° 177, avril 1971, p. 2/260.

Adagio ma non troppo.

Il est en 3/4 en sib majeur. Le premier thème, d'essence chromatique (mesures 1 à 8, **Ex. n° 3**) où l'on remarque deux crescendi suivis d'un piano, nuances très caractéristiques de la dernière manière de Beethoven.

Le passage suivant **(Ex. n°4)** est un fugato lent où règne aussi un douloureux chromatisme ; entrées en FA du violoncelle, puis sur si bécarre (au triton ! du violoncelle) du violon 2, puis en FA au violon 1. On remarquera au passage le rythme de l'**Ex. n° 5** qu'on retrouvera dans la Grande Fugue. Point d'orgue après le chromatisme du violoncelle, sur l'accord du septième de dominante de sib majeur. Ce point d'orgue donnera d'autant plus de force par contraste, au thème de fanfare de l'Allegro qui succède à l'adagio.

Allegro.

Le véritable premier thème est au violon 2, le violon 1 débutant « non legato » et forte à quatre temps sur un rythme de quatre doubles croches descendantes puis ascendantes. On remarquera une nouvelle fois la nuance piano du violon 2 sur la note la plus aiguë du thème qui commence forte :

SI SI SI MI
F ———————— P

Nouveau retour de l'adagio, tronqué cette fois-ci. Les entrées canoniques violoncelle, violon 2, alto, violon 1, après un crescendo et un diminuendo, s'arrêtent une nouvelle fois sur l'accord de septième de dominante de sib majeur.

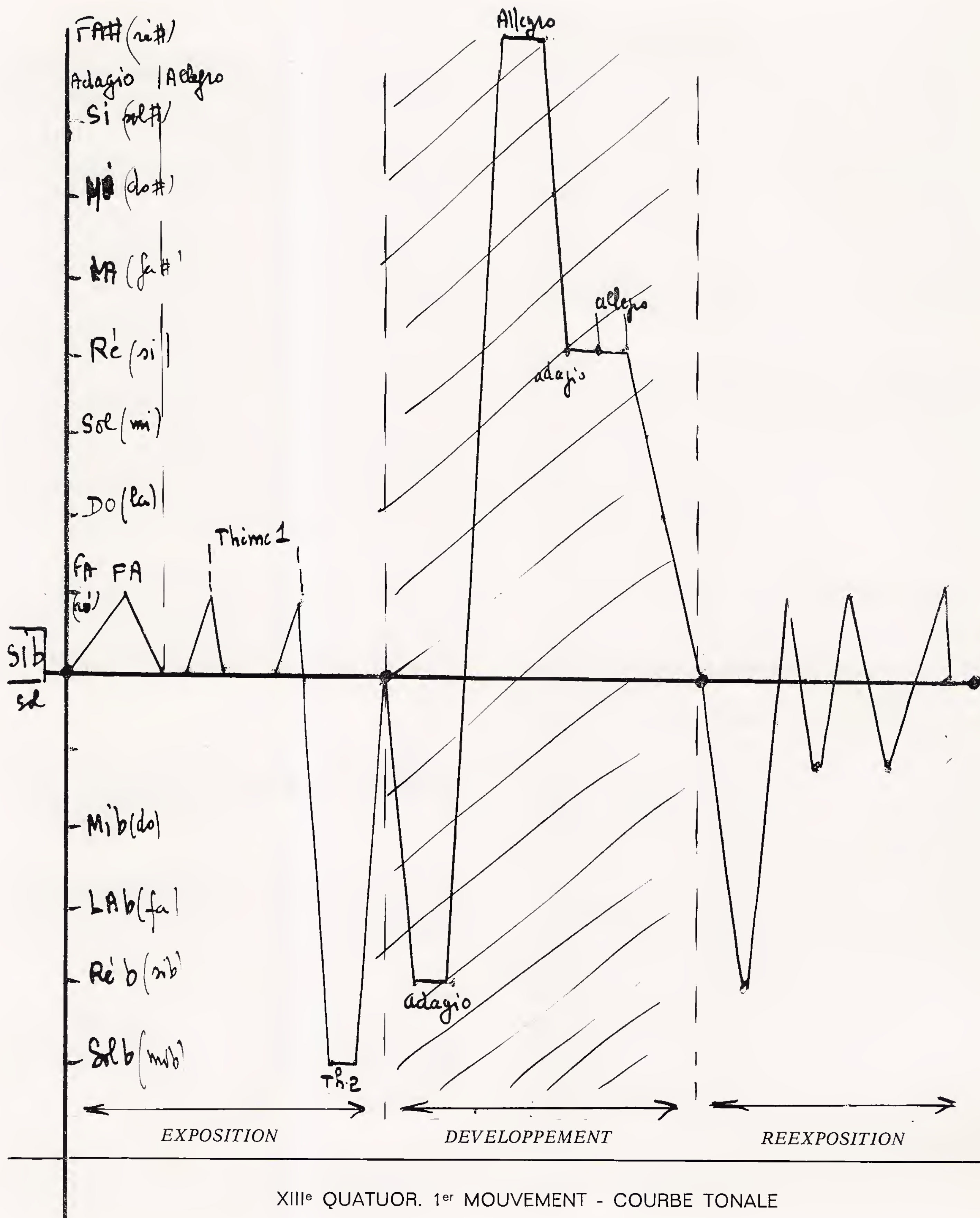
Allegro.

Mesures 25-36. Le thème de fanfare reprend en FA majeur, dominante du ton principal en mouvement contraire au violon 1 et au violoncelle pendant que violon 2 et alto jouent le thème en doubles croches. Ce même motif en doubles croches est repris à trois voix aux mesures 28 à 36 avec de **magnifiques mouvements contraires** qui expriment une grande puissance, puis les doubles croches paraissent aux deux violons et à l'alto pendant que le violoncelle continue son appel de fanfare avec **quarte descendante deux fois de suite** pour conclure avec le rythme de l'**Ex. n° 6.** Beethoven à cet endroit, reprend en Sib mais Allegro le fameux rythme croche deux doubles croches entendu mesure 8 de l'Adagio ma non troppo et il en fait **un délicieux jeu sonore** (mesures 37 à 40) qui aboutit à un forte (mesure 41) où les quatre instruments jouent en doubles croches un puissant motif en mouvement contraire qui aboutit après des sforzando et des fortes en croches sur accords 7e de dominante et tonique, à FA majeur. A cet instant, unisson en diminuendo des quatres cordes par montée chromatique qui aboutit à la dominante du ton de

solb majeur qui sera le ton du second thème, mesures 53 à 57 **Ex. n° 7.** Ce thème a, au début, gardé la cellule de quatre doubles croches du thème du début de l'allegro ; un très beau thème au violon 1 en solb majeur avec son implorant intervalle de sixte, le violon 2 et l'alto nous rappelant le chromatisme douloureux et interrogatif de l'Adagio initial. Ce second thème est exposé deux fois au violon 1 et aboutit à un très impressionnant épisode basé sur le rythme trois doubles croches une noire, ponctués de silences très expressifs : sol, mib, réb et solb majeur (mesures 64 à 70) ; mesures 71 à 93 : l'épisode qui termine cette exposition commence pp par le thème en doubles croches qui passe successivement à tous les instruments avec, en vedette, ce motif mesures 76 à 78 **(Ex. n° 8)** qui est la tête du thème en doubles croches. Après un crescendo, des sforzandi sur les deuxième et quatrième temps de la mesure, accents en porte-à-faux chers à Beethoven, nous arrivons à un unisson des quatre cordes en solb majeur, la transition avec le début se faisant par le 1/2 ton sib-la.

Développement.

Mesures 92 à 133. Ce développement est extraordinairement concis, précis, très riche par ses contrastes, ses modulations, ses enharmonies et l'opposition chromatisme-diatonisme s'y fait toujours sentir, comme dans l'exposition. Bref rappel du motif chromatique en solb majeur au violoncelle. Allegro : en harmonie réb = do dièse, on bifurque en fa dièse majeur, Le fa dièse aigu, isolé au violon 1 est maintenant interprété par Beethoven comme médiante majeure du ton de ré majeur où s'expose, très rétréci, le thème de l'adagio. Allegro de nouveau en ré majeur, puis de nouveau adagio en ré majeur : motif **do dièse-ré** qui amène **la pulsation cardiaque** admirable de l'allegro suivant qui est un vrai chant d'espoir traité en une très savante polyphonie, très stricte où quatre motifs sont mélangés dans un style inimitable ; d'abord la pulsation **(Ex. n° 9** au quatuor complet, mesures 106 à 110), puis le motif de quarte avec rythme dactylique, le motif des quatre doubles croches et un nouveau motif fort peu éloigné du second thème en



XIIIe QUATUOR. 1er MOUVEMENT - COURBE TONALE

sib majeur au violoncelle. Puis sur le motif de quarte ascendante c'est un très beau dialogue entre violon 1 et violoncelle, un canon (sur le thème en doubles croches) entre alto et violon 2, de nouveau un dialogue entre violon 1 et violoncelle où l'on n'entend plus que le rythme deux noires une blanche avec octave ou quarte juste : le violon 1 reprend le quatrième motif (en blanches plus la liaison aux croches) repris par le violoncelle, puis encore une fois par le violon 1 qui nous ramène le ton de sib majeur et la réexposition. Ce développement est un pur chef-d'œuvre où rien n'es tlaissé au hasard ; oui, c'est une sorte d'horlogerie humaine de précision qui peut faire penser au fameux passage du Don Giovanni de Mozart où l'on entend plusieurs airs de danse simultanés quand l'orchestre est sur la scène. On lira avec profit chez Romain Rolland l'analyse suivante :

« L'extraordinaire n'est pas l'écriture, mais **l'ouverture inattendue qu'elle procure sur la vie secrète de l'âme consciente ou inconsciente ?** Il n'est pas dit que Beethoven lui-même, au moment où il l'écrit en notes, pourrait le traduire en mots : ce sont deux langues, qui ne se correspondent pas exactement ; et Bethoven était malhabile à transcrire l'une dans l'autre : au reste, ce n'aurait eu pour lui aucun intérêt : il se comprenait dans sa langue ; sa langue lui suffisait. Mais qui se sert des mots doit s'efforcer de transposer à leur étage le langage des sons, la vie profonde.

« Quand se termine la première partie, sur une affirmation de force claire et sûre, qui sur le dernier accord fléchit brusquement (un piano qui vient au lieu du FF attendu) et qui retombe et qui s'arrête sur un point d'orgue pp., après un temps, remonte des profondeurs la mélancolie de l'introduction. Deux fois, le motif de gaieté insouciante court, essaie, comme plus haut, d'y faire diversion. Mais c'est sans force, sans conviction, et il se tait presque aussitôt, le souffle coupé. Ce qui persiste, c'est la question contenue dans les deux dernières notes du fragment de la méditation adagio. Elle s'installe comme une **pulsation d'artère,** adagio d'abord, puis allegro, mais dans un **clair-obscur impressionnant,** où l'esprit semble perdre pied et rêve sur ce rythme lancinant ; le chavirement des modulations ajoute au vertige d'un moment, où l'âme qui se défendait, se livre, meurtrie et se berçant du bourdonnement de sa souffrance passée, toute proche encore, presque affleurante et engourdie. Le curieux, musicalement et psychologiquement, est que dans ce vertige et ce demi-jour sans aucune ombre, où tous les détails sont découpés avec netteté, flottent les éléments divers, non seulement de la méditation, mais de l'action, et même de la gaieté d'avant — l'oiseau qui chante l'espérance — tous imprégnés de l'atmosphère de rêve un peu dolent, et se mariant dans une mystérieuse harmonie. L'impression de songe berceur et fascinant est unique, dans l'art de Beethoven. Et quelle autre langue peut à la fois réaliser l'analyse et la synthèse de l'état d'âme le plus complexe et le plus trouble, sans que la plus exacte précision fasse tort au libre mouvement de la vie subconsciente ? » (Op. cit., pp. 179 à 181.)

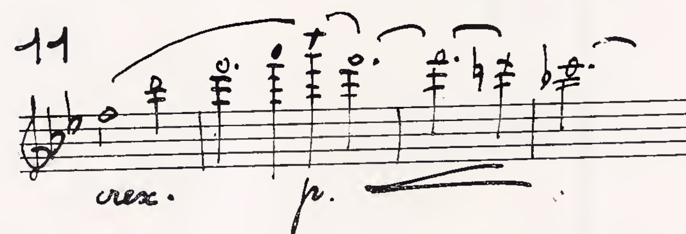
Reexposition.

Elle se caractérise dès la mesure 139 par des modulations notamment au ton mib majeur, par l'usage (mesure 142) de l'accord de quinte augmentée si-mib-sol, précédé de chromatisme au violon 2 (mesures 139 et 140) ; le premier thème de fanfare est renversé à la basse et la quarte juste devient quarte diminuée d'abord puis, mesure 144, quarte augmentée mib-la, le **la** supportant un accord de septième diminuée la-do-mib-solb. Le beau triton de la basse est précédé de la nuance forte mais nous avons la bécarre piano juste avant la cadence parfaite en mib majeur (mesures 146/147). On passe par mib mineur puis réb majeur (thème 2 qui était en solb dans l'exposition et on arrive sur fa (mesure 174) dominante de sib majeur, puis sol mineur, FA, Sib majeur. Le violon 1 joue dans l'extrême aigu (mesures 205 à 211). Le rythme en blanches forte et sforzando (ou thème du sphinx !) apparaît au violon 1 et violoncelle, mesures 208 à 211. La Coda commence : **le demi-ton expressif de l'adagio** interrompt brusquement par trois fois les doubles croches foudroyantes de l'Allegro : c'est toujours cette opposition très frappante entre deux sentiments antagoniste. La quarte juste du I[er] thème reparaît en dialogue violon 1 - violoncelle ; nuance pianissimo se terminant par la cadence parfaite F affirmant le ton de Sib majeur.
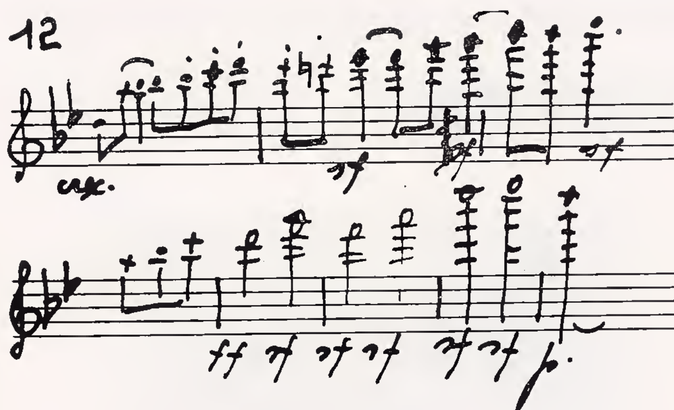
Le commentaire de Romain Rolland nous paraît encore une fois viser juste : « La reprise, qui suit, reproduit les principales dispositions de la première partie, mais à un degré d'exaltation accrue. Le beau second thème, qui a le caractère d'une acceptation fervente **(Ex. n° 10),** se représente dans une tonalité



plus chaude et un vêtement d'harmonies plus étoffées. Et la tranquille réponse qui y était faite s'envole, au premier violon, comme une flèche, aux cimes de la belle espérance **(Ex n° 11).** Il en est de même de l'élan
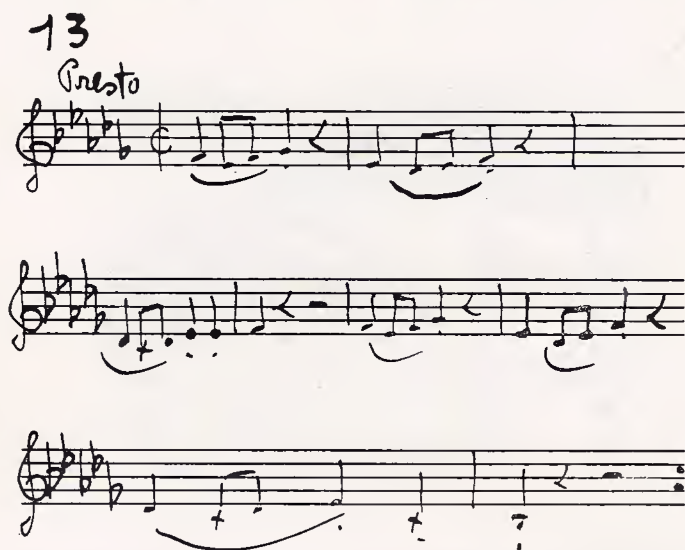


héroïque, qui se renouvelle, à la fin de la reprise, un peu avant le seuil de la Coda (mesures 203 à 209) et qui est monté d'un degré au-dessus de la fin de la première partie : **(Ex. n° 12)**



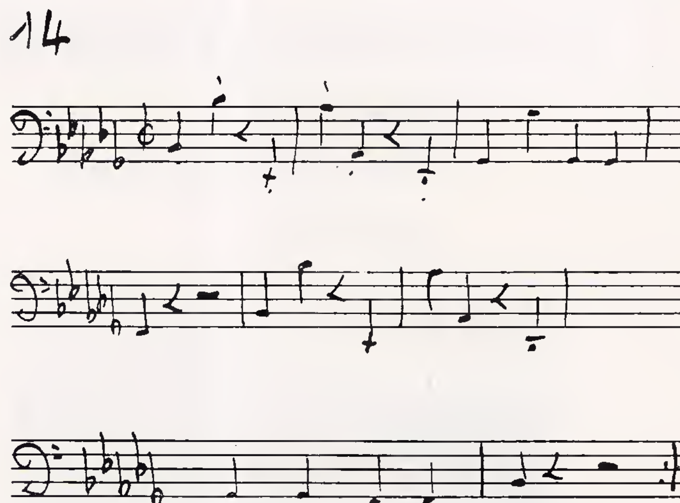
« ... La Coda reprend, montée d'une octave, la phrase médidative de l'introduction, deux fois entrecoupée par la phrase de joie entraînante, à chaque fois s'élevant d'un degré, renouvelant son instance, à voix basse, pp. puis soudain balayée dans le flot, et bégayant, éperdue, son adhésion au bonheur. Mais cette joie énivrée garde un voile, p. pp. sempre PP, que déchirent seulement les trois derniers accords. »

Deuxième mouvement presto.

C barré et 6/4 en sib majeur type scherzo. Oui, c'est un véritable scherzo, mais dans le vrai sens d'une badinerie, plein d'humour, pétillant d'esprit, presque italien par sa pétulance pleine de malice. Romain Rolland fait allusion à propos de ce scherzo d'une **influence probable de chants et danses populaires** auxquels Beethoven s'est intéressé toute sa vie durant. Nous n'avons les moyens de vérifier cette hypothèse, mais elle est plausible. La phrase de huit mesures **(Ex n° 13)** avec une demi-cadence sur la

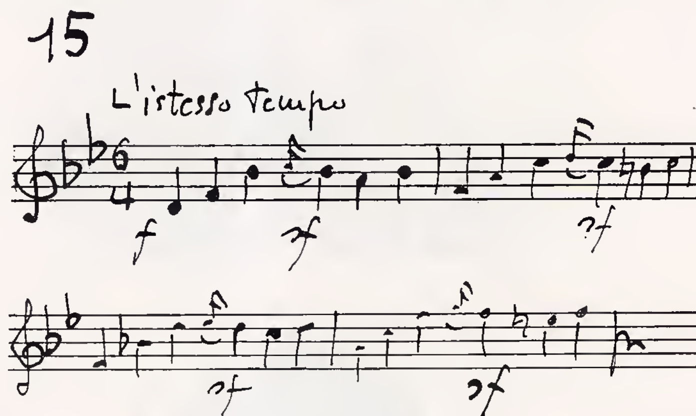


dominante est le type même de la phrase carrée, d'allure franche et populaire, non dénuée de malice. Il faut remarquer la **complémentarité rythmique astucieuse du second violon** et le **rythme en hoquet du violoncelle (Ex. n° 14).** Dans la seconde partie (mesu-



res 9 à 16) le jeu entre dob et do bécarre est très intéressant car le dob entraîne une harmonie de **sixte napolitaine** sur le 4e degré mib à l'alto, sixte napolitaine que nous retrouverons dans le XIVe quatuor op. 131.

Le Trio est à 6/4 en sib majeur, donc l'homonyme majeur du ton initial. Il « a devancé de beaucoup dans l'esprit le presto à quatre temps » nous dit Romain Rolland qui a étudié les Cahiers d'esquisses. Avec ses sforzando sur le deuxième temps de la mesure et le silence du premier temps au violon 2, alto et violoncelle **(Ex. n° 15)** il y a quelque chose de très emporté,



d'incisif où la petite appogiature du second temps a une grande importance. « On a beaucoup admiré le passage (ou « pont ») du trio au scherzo et le trait trois fois répété du Ier violon, dont la descente précipitée se butte, à chaque fois, contre une résistance et recommence avec un élan redoublé, jusqu'à ce que, l'obstacle franchi, il reprenne le cours du scherzo, plus bondissant. Mais c'est, là encore, un procédé de musiques populaires, qui conservent et cultivent le caractère d'improvisation : (qui ne l'a remarqué dans la musique de tzigane ?) » (Romain Rolland, op. cit., p. 184.)

LA FABRICATION DU DISQUE (1) (2)

III. La galvanoplastie

A - GALVANOCHIMIE

1 - Fabrication du « Père »

On procède à un dégraissage soigneux de cet acétate puis on y applique un dépôt d'argent de quelques microns d'épaisseur épousant fidèlement la forme des sillons. Cette opération est réalisée en plaçant le disque sur un support rotatif et en le vaporisant, au moyen d'un pistolet à double voie, d'une solution de nitrate d'argent et d'une solution réductrice. Cette première étape a pour but de rendre l'acétate conducteur de courant.

Le disque ainsi traité est alors déposé dans un bain constitué d'une solution de sels de nickel, chauffé à une température constante, relativement basse, en raison de la fragilité de la couche plastique de l'acétate. Ce bain s'appelle électrolyse. Le courant passant dans ce bain à travers la solution de sels de nickel dissout l'anode métallique, constitué par une plaque de nickel pur, et dépose ce métal à la cathode. L'opération se fait en deux temps : d'une part prénickelage, à faible densité de courant, et d'autre part, dépôt d'une couche plus épaisse du même métal par forte densité de courant (une densité pouvant aller jusqu'à 25 ampères par décimètre carré). Ce second dépôt peut atteindre une épaisseur inférieure ou égale à 0,5 mm si la pièce est préformée et si on cherche à renforcer sa rigidité. L'épaisseur, par contre, est supérieure à 0,5 mm si la pièce est plane.

La pièce obtenue par cette électrolyse subit une opération de décolage et il en résulte d'une part la pièce originale : l'acétate, et d'autre part la pièce métallique qui est dénommée « Père ». Sur le Père les sillons sont en relief et non plus en creux. Tel qu'il est le Père pourrait être utilisé pour presser le Disque si la fabrication envisagée était limitée à une petite série. Au contraire si on prévoit une fabrication d'une certaine importance ou si le Père a été importé (des U.S.A., par exemple), il se pose une question de la sécurité de l'original. On procède alors à une seconde opération qui consiste, en partant du Père, à fabriquer une « Mère », ou copie courante. Le Père, si la technique de pressage le requiert, est éventuellement désargenté à l'aide d'acide chromique. Enfin il est nettoyé à l'ammoniaque.

2 - Fabrication de la « Mère »

Le Père subit les mêmes opérations de galvanoplastie que précédemment et on obtient une nouvelle pièce métallique appelée « Mère » ou positif, dont les sillons sont en creux et qui peut donc être écoutée. Toutefois, pour permettre le décollage du Père et de la Mère il est nécessaire d'oxyder superficiellement la surface du Père avant l'opération de nickelage. Cette oxydation s'obtient par trempage dans un bain de bichromate de potassium.

La Mère est contrôlée, écoutée, retouchée, si besoin est. Les clics, repérés à l'audition, sont marqués au crayon gras et les imperfections en excroissances sont éliminées au moyen d'une aiguille en acier sous un microscope binoculaire. Les imperfections en creux sont éliminées par le procédé dit d'électrolyse ponctuelle qui se rapproche du principe de la soudure, l'excès étant corrigé ensuite à l'aiguille d'acier.

3 - Fabrication de la matrice ou fils

La ou les « matrices » nécessaires au pressage du Disque sont obtenues par le même procédé que celui décrit précédemment. C'est réellement la technique de la réplique. La Matrice a les sillons en relief

---

(1) Extrait du Bulletin du « Centre d'Information et de Documentation du Disque.

(2) Cf. : « L'E.M. » n° 179, juin 1971.

comme le Père. Suivant les techniques de pressage employées on a quelquefois intérêt à chromer, très superficiellement, la Matrice. Ce chromage ne dépasse pas 1 à 2 microns.

B - GALVANOMECANIQUE

Toutes les pièces métalliques obtenus, qui sont appelées shells dans la profession, subissent une ou plusieurs opérations mécaniques dont les principales sont les opérations de décollage et de centrage. Le décollage est délicat car il faut éviter de détériorer les sillons. On procède par découpage des extrémités du bourrelet extérieur qui encadrait les deux pièces et on décolle celles-ci par le vide. Le centrage est une opération qui est destinée à permettre au Disque de tourner rond et sans pleurer. On place la Matrice sur un plateau tournant et à l'aide d'un microscope on examine les sillons. Du fait que nous avons à faire à une spirale, en faisant exécuter à la matrice un tour complet on doit retrouver, en face d'un repère défini, le sillon suivant. La Matrice alors renettoyée et mise au format standard est transférée à l'ordonnancement qui rassemble, en vue du pressage, tous les éléments nécessaires à celui-ci- : matrices, étiquettes, etc...

IV. L'atelier d'extrusion (la matière première)

1 - Formulation

La matière première doit être chimiquement pure et exempte de tous corpuscules étrangers (particules dures de métaux et silice) qui engendreraient des rayures sur les disques et endommageraient les matrices.

Un laboratoire spécialement outillé, contrôle les lots de réception des différents produits et surveille constamment les caractéristiques chimiques et physiques de la matière première.

2 - La matière première

La matière première utilisée par l'Indutrie Française du Disque est produite par l'industrie chimique française sous forme de poudre. Les principaux producteurs sont, entre autres, les sociétés Péchiney et Solvic.

La matière la plus couramment utilisée est une résine thermoplastique : la copolymere acéto chlorure de vinyle (15 % d'acétate et 85 % de chlorure de vinyle). Dans certains cas, et pour obtenir un meilleur moulage, on utilise des mélanges binaires et tertiaires d'acéto chlorure de vinyle et le chlorure de vinyle. Sont également utilisés les compléments suivants :

Stabilisant. Il est destiné à empêcher la décomposition du colopymere par la chaleur lors de l'extrusion et du pressage. Un produit insuffisamment stabilisé risque, en effet d'engendrer des disques d'audition médiocre et ceci en raison de l'hétérogénéité de l'état de surface des flancs des sillons. Les stabilisants les plus couramment utilisé sont les sels organiques d'étain.

Plastifiant. Ce sont des cires. Elles agissent sur la plasticité du mélange au moment de l'extrusion et du moulage.

En ce qui concerne la Coloration, le produit le plus usuel est une variété chimique du charbon, appelée Carbon Black, un résidu de crackin du pétrole.

Enfin d'autres composants interviennent, suivant des formules propres à chaque usine : agent démoulant, agent fungicide, agent anti-statique, etc...

3. - Le mélange

Les différents ingrédients sont mélangés intimement dans une sorte de grand moulin à café pouvant tourner à très grande vitesse (1500 tours/minute). Le mélange obtenu est communément désigné sous le nom de " compound ".

4 - L'extrusion

Le compound alimente une machine, appelée extrudeuse, qui consiste en une vis d'Archimède d'un profil spécifique, chauffé progressivement et qui transforme ce compound en une matière gélifiée qui sort par une filière soit en joncs soit en bandes, mais toujours en granulés. Tout au long du parcours du compound des aimants permanents sont placés. Ils ont pour mission de retenir toutes éventuelles particules métalliques. Il est intéressant de noter que le disque déchet de fabrication subit un recyclage, et qu'après broyage sa matière première peut être soit réextrudée soit réutilisée comme telle (Chips), la qualité intrinsèque de la matière n'en est jamais altérée.

5 - Le pressage

Les techniques de fabrication évoluent rapidement et sont forcément adaptées au format des disques qui doivent être produits : 30 cm, 17 cm, etc...

D'une manière générale on peut dire que le pressage consiste à répartir uniformément dans les sillons des matrices une matière première devenue fluide par chauffage et qui est soit pressée, soit injectée sur ces matrices.

Pour être démoulée cette matière première doit être rendue rigide. Alors intervient le refroidissement, obtenu par une circulation d'eau froide, à environ 15° C, qui ramène la température de la pièce fabriquée à une température de 40 à 50° C.

Le disque 30 cm

1 - TECHNIQUES

Techniques de compression.

Tandem. Ce système consiste à utiliser deux presses semi-automatiques, chauffées soit à la vapeur soit à l'électricité, et refroidies par eau.

Solo. C'est un système utilisant une seule presse automatique, chauffée soit à la vapeur soit à l'électricité, et refroidie par eau.

Le chauffage électrique permet d'utiliser soit la technique deux phases soit la technique une phase, car la température peut être portée à de très hauts niveaux.

Technique deux phases. C'est un chauffage et un refroidissement sous pression. Graphiquement, ce système peut être représenté par un triangle formé de côtés égaux : chauffage à gauche, refroidissement à droite, la base de ce triangle représentant le temps de l'opération soit 30 secondes.

Technique une phase. C'est un chauffage sans pression et un refroidissement sous pression. On peut illustrer cette technique également par un triangle mais dont le côté gauche serait presque vertical alors que le côté droit s'infléchirait en une large courbe. La base du triangle demeurant constante pour sa valeur : 30 secondes.

A l'heure actuelle la technique une phase n'est pratiquée en France que par une seule usine. Il peut être intéressant de noter que le pressage par injection est considéré comme la technique de l'avenir.

2 - TECHNOLOGIE

Du fait que la matière plastique est mauvaise conductrice de chaleur, les phénomènes de chauffage et de refroidissement sont très importants. En particulier un refroidissement très régulier est primordial si on veut éviter des déformations du disque. Le disque étant une matière thermique, il faut toujours le traiter avec soin si on veut recueillir son message avec la perfection de la fabrication d'origine.

Pour presser un disque, le matériel suivant est nécessaire :

— 2 Matrices (face 1 et face 2) ;

— 2 Etiquettes (recto-verso) ;

— La matière première (soit granulée, si on utilise un four pour chauffer, soit en poudre ou granulés si on utilise une extrudeuse).

3 - CYCLE DE PRESSAGE

Trois facteurs conditionnent le pressage, quelles que soient les techniques employées, mais ils varient suivant ces mêmes techniques. Ce sont successivement :

— La Température : 130° C (compression vapeur) à 180° C (compression électrique une phase) ;

— Le Temps : 15 secondes pour le 17 cm - 30 secondes pour le 30 cm ;

— La Pression : 40 à 120 tonnes en compression, 130 tonnes minimum en injection.

Le disque 17 cm/45 t.

En ce qui concerne le disque 17 cm/45 tours, les techniques de compression « tandem » ou « solo » sont identiques à celles utilisées pour le disque 30 cm. Cependant, il convient de noter que deux méthodes peuvent être employées. Soit la méthode d'injection à vis, moule simple et automatique qui correspond à celle du pressage, une phase employée pour le disque 30 cm, soit la méthode du double moule, semi-automatique, qui permet d'adapter la production au marché éventuel. On utilise actuellement cette méthode pour les séries moyennes de fabrication. Pour le disque 17 cm/45 t. on envisage d'ailleurs, pour l'avenir, le pressage par impression.

⁂

Le disque est entouré, tout au long de sa fabrication, du maximum de soin. Logiquement, l'auditeur doit apporter le même soin au choix de l'appareil reproducteur : tourne-disque, électrophone, etc... Il faut donc rappeler deux règles qui, si elles sont respectées, assureront la meilleure écoute :

— le poids de la tête montée ne doit pas dépasser 8 grammes.

— tous les disques doivent être écoutés avec une tête stéréo et une pointe de diamant de 16 à 18 microns.

L'ENSEIGNEMENT MUSICAL A L'UNIVERSITÉ DE TOURS

(avec la collaboration de l'Institut de Musicologie de Poitiers)

Depuis la rentrée universitaire 1970-1971, un enseignement musical a été créé à l'Université de TOURS (U.E.R. DES SCIENCES DE L'HOMME) en collaboration avec l'INSTITUT DE MUSICOLOGIE DE L'UNIVERSITE DE POITIERS. Dès l'année universitaire (1971-1972) cet enseignement s'étendra au deux années du D. U. E. L. Option Education Musicale, années qui seront suivies d'une licence et d'une maîtrise. La formation musicale y est conçue pour permettre l'accès aux principaux débouchés suivants : professorat d'éducation musicale dans le secondaire (après le concours du CAPES), recherche musicologique (préparation de thèses de doctorat), accès aux professions de l'édition musicale et de l'édition de musique enregistrée, critique musicale, etc.

ORGANISATION GENERALE DE L'ENSEIGNEMENT

(D.U.E.L. 1re & 2e années)

L'enseignement est réparti en trois secteurs principaux, constituant chacun une unité fondamentale : formation technique, formation historique et pédagogique, formation générale. A ces trois unités fondamentales s'ajoute une unité d'option obligatoire de pratique instrumentale ou vocale.

I. — Formation technique

Elle est assurée par le Conservatoire Régional de Musique de TOURS (8, rue Jules-Simon) et comprend deux enseignements :

1) **Lecture & Audition :**

Entraînement à la lecture de la notation musicale et développement des qualités d'écoute analytique de l'oreille (hauteurs, durées, timbres et intensités).

2) **Analyse et écriture :**

Formation du sens harmonique et tonal.

II. — Formation historique et pédagogique

Cet enseignement peut être suivi soit à TOURS (Section de Musique de l'U.E.R. des SCIENCES DE L'HOMME) soit à POITIERS (Institut de Musicologie de la FACULTE DES LETTRES).

1) **Histoire de la musique :**

Etude de l'évolution du langage musical, des styles et des genres, basées sur l'analyse des œuvres. Initiation aux musiques extra-européennes.

2) **Exercices pratiques :**

Développement des qualités d'écoute globale de la musique aboutissant à la perception de la forme sonore. Formation à l'expression orale. Initiation aux diverses méthodes pédagogiques d'enseignement et à la pratique de l'animation musicale.

3) **Direction de chœur et pratique collective de la musique.**

III. — Formation générale

Cet enseignement peut être suivi soit à TOURS, soit à POITIERS.

1) **Histoire des Civilisations.**

2) **Littérature française ou étrangère.**

3) **Langue vivante étrangère ou langue ancienne.**

IV. — Unité d'option obligatoire

Pratique instrumentale individuelle au choix de l'étudiant. L'étude du piano est exigée (niveau élémentaire pour les étudiants pratiquant un autre instrument).

Pour tous renseignements s'adresser soit au Secrétariat de la FACULTE DES LETTRES DE TOURS (2, rue Léonard-de-Vinci) soit à L'INSTITUT DE MUSICOLOGIE DE LA FACULTE DES LETTRES DE POITIERS (9, rue René-Descartes). Pour pouvoir s'inscrire, l'étudiant doit être titulaire du baccalauréat ou d'un titre reconnu en équivalence.

L'enseignement de la musique dans le secondaire :

L'accès aux sections d'Education musicale des Facultés est plus spécialement préparé au niveau du secondaire par l'enseignement musical à horaires aménagés (mi-temps musical). Dans le cadre de cette nouvelle possibilité de formation, les élèves reçoivent le matin un enseignement général traditionnel et consacrent l'après-midi à l'étude de la musique. Ce type d'enseignement existe également au niveau du primaire. Des classes à horaires aménagés existent à TOURS depuis plusieurs années et la rentrée 1971 verra l'ouverture de la section de Seconde. Au niveau de la Terminale, les élèves pourront acquérir le baccalauréat artistique (musique).

S'adresser pour tous renseignements sur ce point au CONSERVATOIRE REGIONAL DE MUSIQUE DE TOURS.

Signalons, enfin, une section particulière de la série A du Baccalauréat traditionnel. Il existe en effet à TOURS, depuis deux années, une section A 6 (classes de 2e, 1re à terminale) comprenant un horaire hebdomadaire de trois heures d'Education Musicale. Cette section est ouverte au Lycée DESCARTES (2, rue de la Préfecture - TOURS) où l'on peut obtenir tous renseignements.

ESSAI DE RECONSTITUTION DE LA MUSIQUE SUMERIENNE

par Jean-Claude SILLAMY

Directeur Adjoint du Conservatoire d'Ajaccio

Notre propos est de rechercher les caractéristiques de la Musique Sumérienne, c'est-à-dire la Musique qui était jouée en basse Mésopotamie pendant la période des IIIe et IIe millénaires. Comme tous les arts à cette époque, cette musique était essentiellement orientée vers le « sacré ». A ce propos M. André PARROT écrit dans « SUMER » : « Depuis UR jusqu'à LAGASH, la fonction permanent de cet art (sumérien) fut l'une des plus hautes que l'art puisse connaître : il apporta la musique sacrée qui fixe et transmet la vénération, la délivre du chaos universel. »

Pour retrouver cette musique, nous nous sommes basés, d'une part, sur les données récentes de l'archéologie et des sciences annexes de l'histoire. Celles-ci nous permettent actuellement d'établir des faits et même des lois selon un très grand degré de probabilité.

Par ailleurs, nos synthèses se sont appuyées sur des témoignages, provenant de la Bible elle-même (1), mais aussi sur ceux des actuels détenteurs d'une tradition orale hébraïque, ayant reçu la transmission de la musique sacrée antique, et l'ayant jalousement conservée à travers les siècles (2).

Il nous a fallu déterminer encore le sens du témoignage par une pénétration dans l'esprit du temps. Pour ce faire, il nous a été indispensable de bien comprendre la manière de penser à cette époque, totalement différente de notre pensée « occidentale cartésienne » ; et par conséquent, il nous a fallu consulter des ouvrages traitant des « sciences » du passé telles que la Guematria, le Notarikon, la Temura, basées sur la valeur numérique des mots, la permutation des lettres, l'astronomie et les mythologies antiques qui ont un rapport étroit avec la science musicale de l'époque.

Notre but essentiel a été de redécouvrir les éléments constitutifs du système musical antique originel. Le sujet est ardu. Aussi ne prétendons-nous pas l'épuiser, mais ouvrir une voie de recherche permettant de mieux comprendre une civilisation si lointaine, et pourtant si évoluée.

***

A Sumer, comme en Egypte, en Chine ou aux Indes, les Anciens pensaient qu'un son originel était créateur du monde (3) On retrouve cette idée dans la plupart des traditions et des textes antiques : Bible, Rigveda hindou, doctrine chinoise des KING, etc. Ce son originel a été identifié. Il correspond approximativement à notre FA.

Les Chinois pensent le reproduire grâce à un tuyau d'airain. Aussi ce tuyau est-il en Chine l'objet d'un véritable culte et le point de départ de toutes sciences. Il constitue encore de nos jours le type métrique universel.

« C'est sur le son qu'il donne que se règle encore aujourd'hui le diapason de tous les instruments et de toutes les voix. Les copies légales de ce type », nous dit Fabre d'Olivet (4) sont « gardées avec soin dans toutes les villes, gravées sur tous les monuments publics et s'offrent partout aux regards du peuple ». Toute musique doit être en harmonie avec ce son fondamental. Notons que la même idée se rencontre chez les Egyptiens à propos desquels Platon nous dit que les prêtes « avaient tracé des modèles de mélodie et d'harmonie et les avaient fait graver sur des tables exposées aux yeux du peuple dans les temples ». Personne n'avait le droit de modifier ces modèles sacrés qui déjà remontaient à son époque à dix mille ans. (Platon — la République IV — 424 c.)

***

LES PLUS ANCIENS DOCUMENTS

Il semble que dans les diverses traditions il est un fondement musical à la création. Comment de ce fondement découle ce que nous avons convenu d'appeler « musique antique ? » S'est-elle constituée comme un système ? Connaît-on son histoire ? Par quels instruments s'est-elle exprimée ? Enfin pouvons-nous aujourd'hui avoir une idée de ce qu'était cette musique ?

---

(1) La Bible nous parle de la Mésopotamie « pays d'entre les fleuves... Pishon, Guihon, Hiddêkel, Euphrate » (Genèse 11/10-11-13-14).
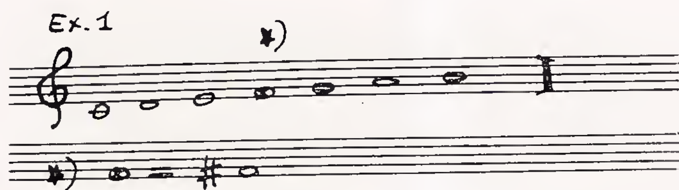
(2) Cf. Idelsohn A.Z. Thesaurus of Hébrew oriental Melodies ; 10 volumes. Cf. aussi les enregistrements sur bandes magnétique déposés par l'auteur à la Phonothèque Nationale de 1954 à 1957, indiquant la façon de chanter la Bible suivant les traditions orales transmises par de nombreuses communautés dispersées à travers le monde.

(3) Cf. Marius Schneider in Histoire de la Musique, tome I (La Pleiade), sur le rôle de la Musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes.

(4) Cf. La Musique - Chapitre XI (système musical des Chinois) par Fabre d'Olivet.

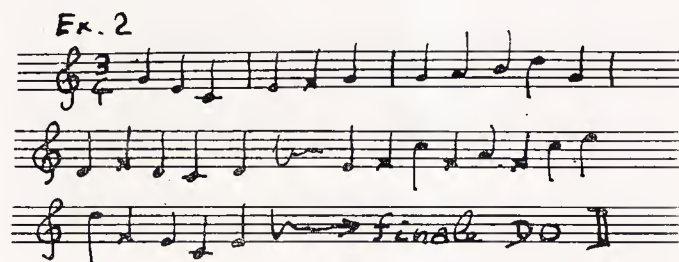
La découverte du cimetière d'Ur (IIIe millénaire) nous donne en effet cette possibilité (5). Entre divers et nombreux instruments, on découvrit une flûte à trois trous de 0,37 m de long. Cette flûte fut reconstituée, nous livrant ainsi la gamme la plus ancienne qu'aient jouée des hommes.

La flûte sumérienne nous permet donc de connaître la **gamme employée à cette époque** (ex. 1).



Il s'agit d'une échelle heptatonique avec triton. Constituée par deux tétracordes conjoints, cette échelle est liée par la note commune fa dièse.

N.B. .. On peut noter que c'est la même échelle que nous retrouvons dans un Hymne sumérien de la Création de l'Homme. Voici un fragment de cet Hymne (ex. 2).



Cet Hymne chanté était accompagné en Sumer, par une harpe vraisemblablement de Kinnor de la Bible. Or, d'après le musicologue Galpin, le kinnor aurait possédé 21 cordes disposées comme suit (ex. 3).



Il est frappant de constater la similitude entre l'Hymne sumérien de la Création de l'Homme et l'accord des cordes du Kinnor. Signalons d'autre part qu'une double flûte en argent, trouvée à Ur, semblerait indiquer que la musique polyphonique était déjà pratiquée à cette époque.

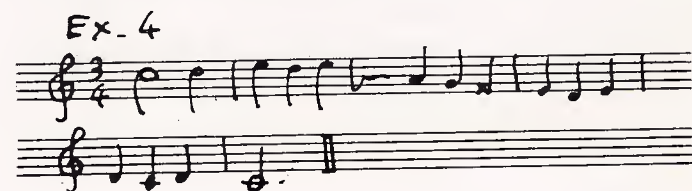
***

Nous sommes donc en mesure, grâce aux travaux des éminents musicologues qui ont reconstitué cette flûte d'Ur, de définir cet heptacorde à triton. Devait-il connaître une grande notoriété ? Etait-ce le hasard qui avait présidé à cette disposition spéciale des hauteurs des sons ou bien le peuple sumérien, hautement civilisé possédait-il déjà un système musical extrêmement complexe ?

Avant de répondre à cette question nous pouvons remarquer que cet heptacorde sera adopté par la plupart des grandes nations civilisées de l'antiquité.

En **Egypte** (2000 av. J.C.) deux longues flûtes découvertes à Beni-Hasan possédaient une échelle identique (6).

Puis l'Arabie, dans les rapports commerciaux qu'elle entretient avec les peuples de Sumer, est amenée à l'adopter à son tour (7). C'est la même échelle qui se retrouve dans cette mélodie, chantée encore de nos jours le long de la côte Sud-Ouest de l'Arabie (8) (ex. 4).



Cette échelle se propagea en Inde, où on la retrouve aujourd'hui sous le nom de mode « Ma tîvra ».

La Chine lointaine l'adopta à son tour. Elle construisit sa flûte Ti à trois trous sur le modèle de la flûte Ti-Gi sumérienne.

Cette gamme fut donc chantée aux quatre coins du globe. Conservée par certains peuples, modifiée par d'autres, elle pénétra les frontières les plus infranchissables et les pays les plus hostiles. On en retrouve des embryons un peu partout.

Mais ces milliers d'embryons déformés et méconnaissables ne signifient rien si l'on ne connaît pas le système antique qui les a engendrés.

***

HYPOTHESE D'UN SYSTEME ANTIQUE ORIGINEL

Employant à profusion les instrument à cordes tendues tels que harpes, cithares, psaltérions, les Sumériens se rendent vite compte que lorsque l'on pince une corde de

---

(5) Sir Léonard Wooley effectua entre 1922 et 1934 des fouilles à Ur. Il mit à jour l'antique capitale de l'Empire de Sumer qui devait compter jadis près de 500.000 habitants. Le cimetière de cette ville révéla un véritable trésor d'instruments de musique antiques : des flûtes, des double-flûtes, des harpes, en argent. On découvrit même dans le tombeau de la reine Schub, une harpe recouverte d'or et de pierres précieuses.

(6) Cette découverte de flûtes du Moyen-Empire fut faite par le Dr. Gastang.

(7) Galpin en apporte de nombreux témoignages.

(8) Voir l'intéressante Etude de M. Jacques Nahoum dans l'Education Musicale (mars, avril, mai, juin, juillet 1965) sur le « Triton dans les musiques primitives ».

l'un de ces instruments, la corde accordée **une quinte** au-dessus se met à vibrer (9).

« Fa engendre ut. Ut engendre Sol. Sol engendre Ré, et. » (10).

Les Sumériens ne connaissaient pas les harmoniques d'un son fondamental, découverts seulement au XVII[e] siècle de notre ère, mais ils connaissaient déjà la quinte qui était pour eux le fondement de **leur** système naturel acoustico-cosmogonique.

A partir de cette observation, ils établirent une « loi » qui leur paru immuable, puisque basée sur un phénomène naturel. Cette loi pourrait s'énoncer en termes modernes de la façon suivante :

« **Tout son fondamental émet des harmoniques qui se répercutent** naturellement **suivant l'intervalle de quinte.**

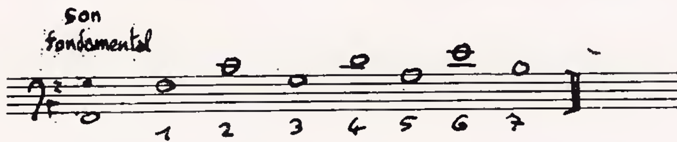
Fa engendre ut. Ut engendre Sol. Sol engendre Ré, etc. »

Le système musical antique ne faisait, en fait, que se fonder sur l'intervalle résultant des deux premières harmoniques du son fondamental : Fa.

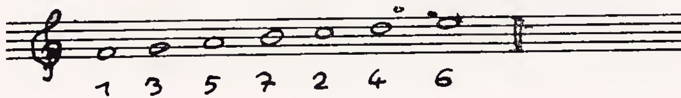
Poursuivons la redécouverte de ce système.

Si l'on a pu dire : « Fa engendre ut. Ut engendre Sol. Sol engendre Ré. » On peut dire encore : « Ré engendre La. La engendre Mi. Mi engendre Si. »

Mettons sur une portée la série de sons formée par ces sept harmoniques répercutées. On obtient (ex. 5) :



Etageons ces sons suivant une progression constante des hauteurs. Nous obtenons la gamme suivante (ex. 6) :



Cette gamme est identique à celle de la flûte d'Ur, mais transposée une quarte au-dessus (11). Cette transposition de la gamme originelle à la quarte supérieure connut un immense succès. On la retrouvera à diverses périodes sous des appellations diverses : Echelle védique aux propriétés magiques. Gammes chinoise heptatonique. Mode de Daniel (Hébreu). Mode Lydien (Grec). Mode Berbère (Marocain), etc.

***

Un véritable système cosmogonique s'érigera sur ce système musical et se diffuse à travers le croissant fertile ; du Nil à l'Euphrate, d'Ur à Kish, Suse, Mari, etc.

Lorsqu'Abraham naît à Ur en Sumer, le système musico-cosmogonique était déjà constitué. Les Chaldéens héritaient d'une science déjà fort avancée qu'ils allaient s'ingénier à développer. En ce temps-là, les barrières actuelles des déserts d'Asie occidentale n'existaient pas et les échanges commerciaux par caravanes étaient nombreux à l'intérieur du croissant fertile. Sumériens et Sémites s'influençaient réciproquement. Sumer pourtant propageait son rayonnement puissant sur la Mésopotamie, l'Elam, l'Assyrie, l'Arabie, l'Egypte.

Bientôt ses échanges avec l'Inde et la Chine augmentèrent ce rayonnement civilisateur. Les autres nations asiatiques des deltas, sous son influence adoptèrent sa civilisation et ses idées.

Rajeunies, elles repartaient à la conquête du monde, à partir de leur terre d'origine, ce pays d'entre-les-fleuves décrit par la Bible comme un jardin d'Eden.

Ces richeses spirituelles devaient féconder le monde et se transmettre jusqu'à nos jours par l'intermédiaire de la tradition hébraïque et de la pensée grecque.

(à suivre)

(9) Il est à notre avis impossible qu'il en fût autrement. On a cru longtemps que les Chinois avaient enseigné à Pythagore ce système. Quoi qu'il en soit notons que Grecs et Chinois reçurent eux-mêmes cet héritage de la Chaldée, héritière elle-même de Sumer.

(10) Ainsi s'exprime un auteur chinois du III[e] siècle av. J.C. qui retrouve le même système que les Sumériens.

(11) Le premier tétracorde constitue une progression triple : sons 1-3-5-7, alors que les dernières notes représentent une progression double : sons 2-4-6.

Pour les Jeunes... Musique du Monde

Le 8 octobre, MUSIQUE ET CULTURE reprendra ses **émissions bimensuelles d'éducation musicale** diffusées à l'intention du public scolaire sur la **Chaine France-Culture,** de 11 h à 11 h 30, avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg.

Programme :

Emission du 8 octobre :
Ouverture de Fête de Chostakovitch.
Suite en fa de G.-Th. Telemann.

Emission du 22 octobre :
Les Oiseaux (extrait) de Respighi.
Divertissement de J. Ibert.

Ces émissions, qui peuvent être **enregistrées sur bande** en vue d'une utilisation ultérieure, illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (Fiches Pédagogiques destinées aux Educateurs et « Feuillets des Benjamins de la Musique » pour les élèves), éditées par MUSIQUE ET CULTURE.

Pour tous renseignements écrire à MUSIQUE ET CULTURE, 24, avenue des Vosges - 67 - STRASBOURG.

OU L'ON SE CONSOLE COMME ON PEUT...

par Tchou-Han-Li MEDIA

(Lecteur chinois au Lycée de la Butte)

Nous étions là réunis une bonne vingtaine, et je puis dire, sans nous flatter, que nous formions un assez bel échantillonnage pour un sondage destiné à éclairer, sinon même à orienter, l'opinion de nos collègues de la base. Si nous n'avions pas tous les reins moulés dans des fauteuils coquetiers en plexigas, ni l'œil vissé sur les déplacements de la caméra pour qu'elle ne prît que l'angle vif de notre meilleur profil, du moins étions-nous attentifs à ne rien dire qui pût nuire à notre propre estime, à celle de nos collègues, aux intérêts de nos élèves, ni à nos chances d'avancement lors du prochain passage de l'inspecteur général. Bref, nous étions simples, naturels, et nous nous préparions allègrement à échanger nos impressions sur notre nouveau jouet, le laboratoire de Langues Vivantes, inauguré le matin même de la rentrée, en septembre.

Il faut dire que pour nous mettre à l'aise, on avait eu la bonne idée de nous installer sur les lieux mêmes, chacun dans sa petite cabine avec le casque coiffant les deux oreilles de ses bourrelets exothermiques (qui répandaient une douce chaleur communicative) et le petit bidule dont certains, comprenant mal l'usage, avaient cru bon de le rejeter tel Guignol en couette sur la nuque (erreur vite réparée après quelques essais de phonation logarithmique qui ajoutèrent à la bonne humeur générale). Dès lors, et nous trouvant en condition, le jeu des réflexes conditionnés ne pouvait manquer de nous dicter des réponses orthophoniques.

Il y eut bien quelques flottements du fait que représentant, en théorie, toutes les langues enseignées au Lycée, hormis bien entendu la langue française, chacun réclamait un programme de sa spécialité, et qu'il fallut hâtivement intervertir quelques bandes pour que le professeur de russe n'eût pas à prononcer un jugement en allemand, celui d'espagnol en italien, ou ceux d'anglais en chinois ou en néerlandais (nouvellement inscrit dans les options du baccalauréat). Nous disposons fort heureusement d'un programme type, établi par les soins du service de la rue des Irlandais, qui comporte un fort divertissant dialogue en javanais que l'on peut s'exercer à répéter sans en comprendre une syllabe, histoire de se familiariser avec les boutons.

Le prestidigitateur, à la console, manipulait son tableau de contrôle avec une virtuosité propre à faire pâlir d'envie les pilotes d'essai aux leviers de commande du Concorde, au moment de franchir le Mach 2. Et nous pensions : si c'est cela le progrès, eh bien j'en suis !

Quand chacun fut las de jouer à faire marcher son instrument d'avant en arrière, à écouter l'enregistrement d'un air de Mozart servant de fond sonore à un poème de Heine débité par un lecteur alsacien, et à répéter pour lui-même le « je te le fous ti fouchtra mon zabi » du modèle du bien parler français de la rue des Irlandais, le maître d'œuvre, s'appuyant sur un bouton collectif commandant simultanément à nos vingt-quatre cabines (sauf les quatre provisoirement mises hors d'usage par des garnements trop curieux qui avaient voulu voir si l'horloge compte-tours avait un ressort à l'intérieur), remit à zéro nos efforts, et du même coup fit sauter une dizaine de bandes, dans les cabines dont le compteur n'avait pas été préalablement réglé au bon endroit. Il suffit d'un petit quart d'heure pour remédier à ce léger incident, après quoi, notre consolateur, embrayant hardiment sur « diffusion générale des ordres » — non sans avoir ouvert le circuit du micro et branché son propre écouteur sur « écoute cabines » nous exhorta en ces termes :

— « Mes chers amis, il se fait tard ! » — ma pendule-cadran marquait midi cinq, mais ma montre bracelet accusait en effet dix-huit heures trente — « Je pense que le mieux que nous ayons à faire est de nous exprimer librement, spontanément, activement, chacun dans notre cabine — ou plutôt que vous vous exprimiez libre, spontané, active ment ment ment, chacun dans ma ta sa cabine, en laissant à votre magnétophone individuel le soin de recueillir, sur la deuxième piste, ce que vous aura dicté votre inspiration. Je propose que, pour une première expérience, chacun s'exprime d'abord dans la langue qu'il enseigne, puis répète ce qu'il aura dit, en laissant des blancs pour la répétition par les élèves et au besoin, lors d'une deuxième écoute, pour la traduction en français, ou pour tout autre exercice de reformulation mettant en jeu les permutations habituelles de structure et de vocabulaire auxquelles nous voulons rompre nos disciples. De mon côté, grâce à cette fiche que j'introduis dans son logement, je me réserve de recueillir sur la deuxième piste de la bande mère, les interventions les plus saillantes, au fur et à mesure de leur traduction. Il va sans dire que, si le temps le permet, je diffuserai intégralement cette sélection sur toutes les cabines, en piste 1, en ménageant suffisamment de blancs pour que vous puissiez retraduire chaque intervention dans la langue que vous enseignez. Lorsque vous aurez mis au point le document intégralement reconstitué de la sorte,

il ne vous restera plus qu'à en prendre copie sur votre propre magnétophone, afin d'en discuter avec vos élèves qu'il importe d'associer de très près à nos recherches pédagogiques. »

Aussitôt dit, aussitôt fait. Vers minuit, les plus acharnés d'entre nous, ceux que ne préoccupaient ni l'heure d'un dernier métro, ni la correspondance avec la Ligne de Sceaux, se trouvaient en possession d'une bande réfléchissant fidèlement tout le spectre de nos opinions. Elles s'étalaient d'autant plus clairement que chacun, ayant pu parler vingt minutes et même davantage sans risque d'être interrompu, avait librement épanché sa hargne, ou son enthousiasme. Mais le malheur voulut qu'au moment de remettre en copie générale ce chef d'œuvre d'élucubration nocturne et collective, une erreur de manœuvre, sans doute due à la fatigue, car comment croire à un acte criminel ou sacrilège ? fit que les derniers fidèles n'emportèrent chez eux que quelques bribes de la Petite Musique de Nuit, servant de fond sonore à trois strophes et demie de Heine, ânonnées par un anonyme potache, s'efforçant de reproduire fidèlement l'accent alsacien de l'assistant Hansi.

ÉQUIVALENCE

Par décision de la Commission de Scolarité de Paris-Sorbonne, la première partie du C.A.E.M. jusqu'à présent dépourvue de toute équivalence, est reconnue par cette Université comme équivalence pour la 1re année du D.U.E.L. d'Education Musicale.

Cette parité a été justifiée par l'assimilation déjà ancienne reconnue par arrêté, de la 2e partie du C.A.E.M. avec le D.U.E.L. lui-même, et constitue donc une amélioration heureuse. Elle n'en sera pas moins jugée par beaucoup insuffisante.

On rappelle que le Conseil de l'U.E.R. de Musique et Musicologie a récemment voté une motion s'associant à la demande présentée par pétition et dont « L'Education Musicale » s'est faite l'écho, tendant à l'assimilation complète du C.A.E.M. 2e partie au C.A.P.E.S.

EXAMENS ET CONCOURS

SESSION 1970

C.A.E.M. 1re Partie 1970

Déchiffrage

Elégie

Très Modéré ♩ = 56

dolce Plus ne ver - rai, C'est pour la vie,

Plus n'en-ten - drai Ma dou - ce a - mie.

rit. - - - - - - - Un peu plus vite et sans rigueur.

Plus ne vi - vrai. Tant doux bo - ca - ge Qu'elle en-chan-

tait; jo-li ri - va-ge Où son i - ma-ge Se ré-pé - tait;

mf Oi-seaux vo - la - ges Qu'elle ap-pe - lait; Ten-dres her-

ba-ges Qu'el-le fou - lait; E-cho sau - va - ge Qui mur-mu-

rais Son doux lan - ga - ge; Gen-til feuil - la - ge Qui la cou-

Tempo Iº

vrais De ton om - bra - ge, dolce Plus ne ver - rez, C'est

perdendosi - - - - - - - -

pour la vie, Plus n'en-ten - drez Ma dou - ce a - mie.

Inti
mi no. Si. tus.

Sce

pimus

de us miseri cor

diam tu am in

(Ed.^ne Alinari) P.^a 2.^a N.° 9368. SIENA – Cattedrale. Libreria Piccolomini. Pagina di Corale con ornati e la Purificazione della Vergine. (Sano di Pietro.)



Page d'Antiphonaire
(Cathédrale de Sienne)
Photo Alinari-Viollet

C. A. E. M. - 1re et 2e parties

Session de 1972

Programmes limitatifs

PREMIERE PARTIE

Epreuves d'admissibilité.

a) Le sujet de la composition française à tendance littéraire portera sur une des œuvres suivantes :

— Molière, **Don Juan ;**

— Gœte, **Le premier Faust** (trad. Nerval) ;

— J.-P. Sartre, **Huis-Clos.**

b) Le sujet de la composition française à tendance esthétique émanera du programme suivant :

— L'esthétique du théâtre, notamment d'après :

- Molière, **Critique de l'Ecole des Femmes** et **Impromptu de Versailles,**
- Diderot, **Paradoxe sur le Comédien** (Coll. 10-18),
- Stendhal, **Racine** et **Shakespeare.**

c) Le sujet de la composition d'histoire de la musique portera sur : **La musique en Europe, de la mort d'Ockeghem à la mort de Beethoven.**

DEUXIEME PARTIE

Epreuves d'admissibilité.

I. — Le programme de la composition sur un sujet d'histoire de la musique considérée dans ses rapports avec l'histoire générale de la civilisation est limité à :

— le XIIIe siècle en France ;

— le XVe siècle en France, Flandre et Italie ;

— le XVIIIe siècle en France, Italie et pays germaniques ;

— la première moitié du XXe siècle en France, dans les pays germaniques, et aux U..SA.

II. — Programme limitatif sur lequel porteront la troisième épreuve d'admissibilité (Composition d'histoire de la musique) et la deuxième épreuve d'admission (Exposé d'histoire de la musique) :

1° Delalande, **De Profundis** (édition Salabert) ;

2° Beethoven, **Quatuor à cordes,** op. 133 (en si bémol majeur) ;

3° César Franck, **Sonate** pour violon et piano ;

4° C. Saint-Saëns, **Troisième symphonie** (édition Durand) ;

5° Maurice Ravel, **Chansons madécasses** (édition Durand) ;

6° Alban Berg, **Wozzeck.**

Pour la deuxième épreuve d'admission (exposé d'histoire de la musique) le programme en ce qui concerne **Wozzeck** est limité au troisième acte.

III. — Programme de littérature sur lequel portera la première épreuve d'admission :

— Racine, **Bajazet** (Coll. des « Classiques Larousse »).

— Diderot, **Le Neveu de Rameau** (Collection « Garnier-Flammarion », n° 73) ;

— Flaubert, **L'Education sentimentale** Ire et IIe parties (Collection « Livre de Poche » n° 1499, p. 1 à 320) ;

— Claudel, **Cinq grandes odes** (Collection « Poésie Gallimard ») ;

— A. France, **Les Dieux ont soif** (Collection « Livre de Poche », n° 833).

⁂

Concours pour le recrutement de Chargés d'Enseignement (Arrêté du 17-08-71).

Par arrêté interministériel en date du 17 août 1971, est autorisée, en 1971, l'ouverture de concours de recrutement de chargés d'enseignement au titre des dispositions du décret n° 69-1113 du 11 décembre 1969 relatif aux conditions de titularisation de certains maîtres auxiliaires des enseignements spéciaux du second degré et du décret n° 70-1031 du 30 octobre 1970 relatif aux conditions de titularisation des personnels des enseignements spéciaux de second degré en fonctions à l'étranger.

Le nombre de places mises en compétition est fixé ainsi qu'il suit :

Education musicale : 135.

NOTA. — Pour tous renseignements, les candidats doivent s'adresser dans les académies au service des examens.

(J.O. du 22 août 1971.)

⁂

Circulaire n° 71-280 du 7 septembre 1971

Ouverture du concours de recrutement des chargés d'enseignement des enseignements spéciaux - Session 1971.

La session 1971 du concours de recrutement des chargés d'enseignement des enseignements spéciaux prévu par le décret n° 69-1113 du 11 décembre 1969 s'ouvrira le 15 novembre 1971 (Avis de concours paru au J.O. du 13 juillet 1971 et au B.O.E.N. n° 29 du 22 juillet 1971). L'arrêté du 15 juin 1970 a fixé les modalités d'organisation de ce concours.

Seuls peuvent faire acte de candidature les maîtres auxiliaires régis par le décret n° 62-379 du 3 avril 1962 justifiant de cinq années de services effectués à temps complet dans un établissement public du second degré ; sont considérés comme tels les services accomplis dans les établissements du niveau du second degré par les anciens maîtres auxiliaires des enseignements spéciaux de l'ex-département de la Seine.

Pourront être pris en considération dans le décompte des services ceux effectués à l'étranger au titre de la coopération, à l'exception des services assurés dans le cadre du service national et correspondant à la durée légale des obligations militaires.

Brevet de technicien Métiers de la Musique.

Session de 1972 : Programme de l'épreuve écrite : Histoire de la musique.

L'épreuve écrite « Histoire de la musique » du brevet de technicien des Métiers de la musique portera, à la session d'examen de 1972, sur le programme suivant :

— les mélodies de Gabriel Fauré ;

— le poème symphonique en France de 1870 à 1950.
(Circulaire 71-267 du 18-08-71 ; B.O.E.N. n° 31 du 26-08-71.)

***

BACCALAURÉAT 1972

Épreuves facultatives

La liste des trois œuvres sur lesquelle portera l'interrogation d'histoire de la musique au baccalauréat a été ainsi fixée :

— Schumann : **J'ai pardonné** et **Mes yeux pleuraient en rêve**, mélodies pour chant et piano, extraites des « Amours du Poète ».

— Saint-Saëns : **Le Rouet d'Omphale**, poème symphonique (orchestre).

— Claude Debussy : **La Cathédrale Engloutie**, pour piano, extrait du premier livre de Préludes.

Comme chaque année, « **L'E.M.** » éditera un fascicule spécial à l'intention des candidats. Il comprendra les analyses des trois œuvres ci-dessus énoncées et paraîtra vers le 20 novembre 1971.

NOTRE DISCOTHEQUE

par André MUSSON

Musique religieuse.

Puisque l'éditeur nous y invite régulièrement, je ne peux mieux ouvrir cette rubrique qu'en proposant un nouveau disque de grégorien : *les Messes de Saint Benoît et de Sainte Cécile (Introït, Graduel, Alleluia, Offertoire, Communion)* auxquelles s'ajoutent *Antiennes et Hymnes.* Vous pouvez disposer ainsi de tout ce qui constitue une messe proprement liturgique et, aussi, de tout l'éventail des modes grégoriens. Ceci dans une excellente interprétation, celle, cette fois des Moniales de l'Abbaye N.D. d'Argentan dirigées par Dom J. Gajard. Comme à l'accoutumée, vous trouverez ce disque chez la seule firme qui se soit attaquée à l'édition intégrale du grégorien : DECCA (1).

Le seul énoncé des deux disques suivants devrait suffire à retenir l'attention de tous nos lecteurs. En effet, la fin du XVe et la première moitié du XVIe siècle se trouvent suffire à retenir l'attention de tous nos lecteurs. En effet, la fin du XVe et la première moitié du XVIe siècle se trouvent illustrées par JOSQUIN DES PRES et ADRIEN WILLAERT. Du premier, A. CHARLIN a enregistré les cinq pièces du commun formant la *messe Gaudeamus.* Cette œuvre témoigne d'une imagination féconde, d'une diversité surprenante, les dons de bâtisseur du musicien qui fut, rappelons-le, au service de Louis XII, s'y expriment avec force. L'œuvre est interprétée par cinq chanteurs de qualité dirigés par Roger Cotte, un éminent spécialiste de la musique de l'époque, qu'elle soit religieuse ou profane, vocale ou instrumentale. La seconde face du disque en porte témoignage avec un ensemble de pièces vocales e tinstrumentales assemblées sous le titre « *Les fresques musicales de Saint Benoît le Château* » dont le Groupe d'instruments anciens de Paris et l'Ensemble des chantres du plain chant en donnent une interprétation fort soignée et de grand style (2).

Si le témoignage sonore, dans une de ses meilleures expressions, de la somptuosité de la vie vénitienne au XVIe siècle peut vous tenter retenez chez ERATO : WILLAERT (1490-1562). L'appétit des plus exigeants sera comblé. Et si, après avoir entendu ce superbe disque, il vous est donné de pénétrer en la célèbre basilique Saint Marc de Venise, vous saisirez mieux, avec un tout petit effort d'imagination, ce que fut la magnificence de ce XVIe siècle. Admirablement réalisé, ce disque donne les interprétations sans faille de l'Ensemble vocal de Bruxelles et l'Ensemble Polyphonique dirigés respectivement par Fritz Hoyois et Charles Kœnig. Violes, alto de gambe, flûte à bec soprano, flûte traversière, trombones alto et ténor aux mensurations anciennes constituent l'ensemble instrumental (3).

Il y a longtemps déjà, Fontana, présenta un excellent enregistrement de la *Messe en si mineur* de J.S. BACH. PHILIPS, COLLECTION TWIN-SET en donne une réédition dont la qualité technique approche de la perfection et sert admirablement l'interprétation de E. Jochum à la tête des Chœurs et Orchestre de la Radio bavaroise (4).

« *Paul Hindemith,* dit son commentateur, Heinrich Strobel, *est issu d'une famille d'artisans de Silésie. Il grandit à l'écart de ces milieux bourgeois qui, au début du siècle, étaient seuls à bénéficier d'une culture musicale. Il ne reçoit pas l'éducation bourgeoise, et c'est lui-même qui se développe, par la seule force de sa nature essentiellement musicienne.* » « *Ses premières impressions d'enfance, il les reçoit dans ces milieux où l'on pratique la musique comme un métier. Et lorsqu'il commence à composer, il le fait tout naturellement en vue de l'exécution pratique.* » (a). C'est dans cette perspective que se situe une des dernières œuvres de cet éminent représentant de la musique moderne allemande, encore qu'en l'œuvre enregistrée par CLASSIC se manifeste une douloureuse émotion. Chassé d'Allemagne par le régime nazi, Hindemith vit en Amérique et se lie d'amitié avec le poète Whitman Walt. Profondément ému par la perte de personnes aimées, Hindemith imagine un *Requiem* « *Pour ceux que nous aimons* » inspiré par le poème de Whithman « Quand revienne les lilas en fleurs ». Dirigée par l'auteur lui-même, l'œuvre fort belle, écrite pour orchestre symphonique et deux chanteurs solistes comprend 4 parties : un prélude envoûtant, une fugue à laquelle participent les deux solistes, une marche et un final particulièrement émouvant (5).

Musique instrumentale.

De CHOPIN, VEGA *enregistre les 24 Etudes, op. 10 et op. 25.* Est-il besoin de rappeler que si ces compositions sont l'expression la plus haute et la plus frappante de la technique pianistique, elles demeurent, par dessus tout, des pages essentiellement musicales et profondément poétiques (6).

De son côté, PHILIPS, TRÉSORS CLASSIQUES s'attarde sur BRAHMS dont Stephen Bishop joue les *Variations et Fugue sur un thème de Hœndel,* de la même veine que les Variations Goldberg de Bach et les Variations Diabelli de Beethoven. Le thème est simple. Il faut admirer la science, la pureté et la solidité de l'écriture, d'une part, et, d'autre part, les inventions rythmiques, la couleur sonore, etc. A cette grande œuvre, s'opposent les exquises petites pages ayant nom : *Klavierstuck, op. 119* et les trois *Intermezzi, op. 117.* C'est avec des pages de ce genre, me semble-t-il ,que l'on peut faciliter la compréhension et forcer la résistance de certains à l'égard d'un tempérament sentimental et rêveur, et d'un artiste sachant maîtriser et ordonner sa pensée, ce qui n'exclut pas ni grâce, ni charme (7).

En ce cinquantenaire de la mort de SAINT-SAENS, que vous trouverez cité plusieurs fois en cette chronique, voici d'abord plusieurs pièces pour deux pianos tenus par M.J. Billard et J. Azaïs, artistes formant un duo parfaitement homogène. Remarquable pianiste, un des plus grands de son temps, a-t-on dit, il écrivit toujours admirablement pour le clavier, ce que vous apprécierez avec ce très beau disque PHILIPS TRÉSORS CLASSIQUES (8).

Un splendide panorama sur la musique pour piano seul occupe deux disques ERATO. Sous les doigts de Monique Haas défilent, éblouissants de fantaisie, de sensibilité, de tendress, *Gaspard de la Nuit* dont RAVEL trouva l'inspiration dans trois poèmes de rythmes, d'harmonies subtiles et audacieuses, d'une palette sonore raffinée en prose extraits de l'œuvre d'Aloysius Bertrand, *Miroirs, Jeux d'eau* dont l'auteur a dit lui-même « se rattachant à la tradition de la virtuosité d'un Listz et d'un Saint-Saëns, *Sonatine, Pavane, Tombereau de Couperin* (9-10).

Six solistes de l'Orchestre Symphonique de Boston se partagent un ensemble de pièces pour formations variées : violon et piano - violoncelle et piano - flûte, et harpe - flûte seule. L'auteur en est DEBUSSY, vous vous en doutiez ! Ainsi, vous disposerez d'un second panorama sur la musique française du premier quart du siècle et que DEUTSCHE GRAMMOPHON, COLLECTION PRESTIGE, offre en une bien belle réalisation (11).

Revenant en arrière dans le temps, retenez une œuvre de MOZART bien peu connue. Il s'agit d'un concerto, en fait, une *sonate pour deux claviers.* Les deux instruments enregistrés sont tous deux du plus important facteur de pianos à Vienne à la fin du XVIII[e] siècle : Anton Walter. L'œuvre date de 1871. Les deux parties sont souvent traitées en style concertant (12). HARMONIE MUNDI.

Une très précieuse production est celle qu'EMI donne des cinq *Trios pour cordes* et la *Sérénade pour flûte, violon et alto* que BEETHOVEN composa entre 1792 et 1798. Les sonates, quatuors et symphonies ont retenu, et retiennent encore l'attention des mélomanes, et, aussi, de bon nombre de professionnels. Et cependant que de superbes choses renferment ces compositions et que d'enseignements ne livrent-elles pas ? La virtuosité de l'écriture, sa maîtrise, l'agencement et le traitement de l'harmonie, la somptuosité sonore donnent parfois l'impression du quatuor, ainsi particulièrement dans le numéro 3 de l'op. 9. Que de musique ! L'interprétation que le Trio à cordes français donne de cette musique difficile est exceptionnelle. L'ensemble comprend trois disques livrés en coffret et accompagnés d'une plaquette très sérieuse de J. Seiller (13).

Trois maîtres français de tempéraments divers, d'esthétiques et de langages variés, formant la glorieuse descendance de C. Franck, se partagent deux disques V.S.M. *et* ERATO. *Le Quatuor à cordes* op. 45 de ROUSSEL profite de deux interprétations, celle du Quatuor Via Nova chez ERATO et celle du Quatuor Bernède chez la V.S.M. Le *Quatuor inachevé* de CHAUSSON, op. 35 rigoureux et homogène appartient au second éditeur. Quant au *Quatuor*, op. 121 de FAURE chez V.S.M. dernière œuvre du maître, il est le fruit savoureux d'une longue méditation qui occupa une vie entière. Avec leurs qualités différentes, voilà trois œuvres qui expriment à merveille une bien riche période de notre si constante école nationale. En somme, une occasion à ne pas laisser passer (14-15).

En dehors des grands maîtres dont les noms sont dans toutes les mémoires, il y eut tout au long de l'histoire musicale une foule d'artiste qui apportèrent à l'édifice un contribution heureuse et qui jalonnent l'évolution des genres, des formes, de l'écriture et des instruments. Ainsi MATHIAS GEORG MONN (1117-1750). C'est surtout dans la symphonie qu'il s'illustra. On lui a trouvé là un rôle de novateur et de précurseur dans l'évolution de la symphonie classique. Si ce n'est point ce sujet qu'aborde un disque ARCHIV PRODUKTION, du moins offre-t-il un très bel exemple de l'activité créatrice de ce musicien avec un beau *Concerto en sol mineur* en trois mouvements pour violoncelle et orchestre à cordes, puis un *Concertino fugato pour violon solo et cordes.* Plus connu, WAGENSEIL (1715-1777) appartient à cette même phalange de compositeurs « pré-classiques » viennois. De lui, le disque contient un *Concerto* pour hautbois, basson et orchestre, ainsi qu'un *Concertino pour clavecin et orchestre.* Admirablement interprétées par la Chapelle Académique de Vienne sur des instrument du XVIII[e] siècle et servies par un enregistrement parfait, ces compositions ne peuvent que plaire et vous être utiles (16).

Fort variés par le nombre de leurs mouvements, de 2 à 5, ainsi que par le choix des instruments solistes, les *Six Concertos de l'op. 3* et le *Concerto du Festin d'Alexandre* de HÆNDEL me semblent constituer une production discographique importante et utile, d'autant que l'interprétation par le Collegium Aureum doit satisfaire les plus difficiles. Cette édition, signée HARMONIA MUNDI, comprend deux disques en coffret. S'y ajoute une documentation qui, sans aller dans le détail technique de l'écriture, offre des éléments bien venus pour la connaissance historique et musicologique des œuvres (17).

Le *Concerto en ut mineur op. 56 pour piano, violon, violoncelle et orchestre* de BEETHOVEN paraît chez V.S.M., admirablement interprété par Richter, D. Oistrakh, Rostropovitch, l'Orchestre Philharmonique de Berlin et Karajan. On le sait, qui dit concerto dit aussi opposition, lutte. S'agit-il de ce genre ici même ? Certes, en un sens. D'autre part, ce caractère d'opposition entre les deux groupes n'est pas toujours évident. S'agit-il alors d'un compromis entre le concerto pour soliste et le concerto grosso ? Il semble plustôt qu'il y a superposition d'un trio de chambre sur une symphonie. En tous cas, quoi qu'on pu dire, quoi qu'au cours de sa destinée, l'œuvre connût peu de succès, elle se manifeste solidement, colorée, pleinement beethovienne. Voilà qui est assez dire son intérêt (18).

Musique symphonique.

Le choix est grand !

PHILIPS, TRÉSORS CLASSIQUES produit une heureuse version, due à E. Jochum et l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, de la 5[e] *Symphonie* et de *l'Ouverture de BEETHOVEN* Fidelio (19).

Dans la longue et brillante histoire de la musique française, la période s'étandant de 1885 à 1890 environ

fut particulièrement riche. Ce fut un des plus hauts sommets de la symphonie française avec celles de Lalo, Vincent d'Indy, C. Franck et SAINT-SAENS. De ce dernier, ERATO présente une étourdissante interprétation de chef d'œuvre qu'est la *3e Symphonie en ut mineur avec orgue*, laquelle comprend également le piano, jouée par l'Orchestre National de l'O.R.T.F., Marie Cl. Alain et J. Martinon au pupitre. A une étonnante maîtrise, se joignent des débauches de sonorités, d'inspiration, d'orchestration, de rythmes, de mélodies, et une science infaillible qui se joue de tous les procédés d'écriture. L'orgue, qui n'est pas traité en style concertant, apporte sa majesté foncière que Saint-Saëns exploite à fond ; Faites connaître cet art à vos auditoires scolaires, ils doivent être sensibilisés. Le disque se complète par deux poèmes symphoniques fort expressif : la célèbre *Danse macabre* et le *Rouet d'Omphale* (20). Le programme imposé au Bac 72 comportant cette dernière œuvre, rend la possession de ce disque indispensable.

Très attachante, la *Seconde Symphonie en ut mineur* de BRUCKNER dispose, avec Haitink à la tête de l'orchestre du Concertgebouw chez PHILIPS TRÉSORS CLASSIQUES d'une interprétation de nature à réconcilier avec cet art tous ceux qui lui font encore grise mine. Il y a tellement de musique, de sensibilité et de lyrisme en ces pages (21).

Bien plus difficile à admettre par nous, latins, MAHLER s'inscrit au catalogue CLASSIC. Les solistes, chœurs et orchestre du Festival de Vienne dirigés par D. Mitropoulos proposent avec une conviction enthousiaste la fameuse *8e Symphonie en Mi bémol Majeur dite des Mille* parce que la première audition rassembla 1.000 musiciens. Comprenant deux mouvements, cette longue symphonie — elle dure 90 minutes — est bâtie ou inspirée par le Veni Creator et la dernière scène du Faust de Gœte. Interprétation et enregistrement sont impeccables, ce qui est de règle chez CLASSIC. La place que tint MAHLER dans la musique, ses tendances et son évolution en Europe centrale est suffisamment importante pour qu'on ne refuse pas la connaissance de l'esthétique de ce viennois (22).

Une séduisante version de *Schéhérazade* de RIMSKY-KORSAKOV, due à E. Svetlanov et l'Orchestre d'Etat de l'U.R.S.S. paraît au *Chant du Monde*. Pittoresque et riche d'idées et d'orchestre, cette suite symphonique d'après les Mille et une Nuits a sa place toute indiquée dans une discothèque, qu'elle soit personnelle ou scolaire (23).

(a) Cf. Paul Collaert, La Musique moderne (Elsevier).

CATALOGUE

(1) **Chant grégorien - Messes de Saint Benoît** (Introït, Antienne, Hymne du 1er mode, Graduel 4e mode, Alleluia, Séquence, Offertoire, Communion) ; de **Sainte Cécile** (Introït et répons, Graduel, Alleluia, Offertoire, Antienne, Communion, Antienne, Hymne).
30/33 - DECCA - 7522 A

(2) **JOSQUIN DES PRES** - Messe Gaudeamus (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus ; **Les Fresques Musicales de Saint Benoit le Château :** Gaudeamus, l'Homme armé, Félix namque, A l'entrée d'Esté, Estampie royale, Virelai, 2 basses danses, Gloria, Clausula Domino, Plus dure que diamant, Cancion del Emperador sobre, Mille regrets, La Alta, Mayenzeit, Fantaisie sur une chanson française, En mai, La Rousie, Ave Regina.
30/33 - CHARLIN - CL 40

(3) **A. WILLAERT** - O salutaris hostia (tromb. alto et ténor, fl. à bec et 4 violes), O Domine Jesu Christe (4 voix mixtes en 2 parties) ; Ricercare (4 violes) ; O Thoma, laus et glorie (4 voix mixtes) ; Flete oculi (4 violes), O Dominicis diebus in quadragesima, Ad vesperas, Hymnus (5 parties pour 4, 3, 4, 3 et 5 voix) ; Dessus le marché darras (Sop., fl. à bec et 3 violes) ; Un giorno mi prego ; O bene mio ; Madon nis non lo so ; O dolce vita (chœur mixte) ; O dolce vita mia (fl. trav. et 3 violes) ; Lasso, ch'io ardo (4 voix hommes) ; Zoia Zentil (ch. mixte) ; Giunto m'ha amor (sop., 4 violes).
30/33 - ERATO - STU 70602

(4) **J.S. BACH** - Messe en si mineur.
30/333 - PHILIPS - 820068/69

(5) **HINDEMITH** - Requiem « Pour ceux que nous aimons ».
30/33 - CLASSIC - 0920216

(6) **CHOPIN** - 24 Etudes, op. 10 et 25.
30/33 - VEGA - 28008

(7) **BRAHMS** - Variations et Fugue s/thème de Hændel, op. 24 - Klavierstucke op. 119 (Intermezzi si m., mi m., ut M., Rhapsodie Mi bémol M.) - Trois Intermezzi op. 117 (Mi bémol M., si bémol m., ut dièse m.).
30/33 - PHILIPS - 839722 LY

(8) **SAINT-SAENS** - Variations s/thème de Beethoven - Caprice héroïque - Polonaise op. 77 - Scherzo op. 87.
30/33 - PHILIPS - 6525005

(9) **RAVEL** - Gaspard de la Nuit (Ondine, Gibet, Scarbo) - Miroirs (Noctuelles, Oiseaux tristes, Une barque sur l'Océan, Alborado del gracioso, La Vallée des Cloches).
30/33 - ERATO - STU 70644

(10) **RAVEL** - Jeux d'eau - Sonatine - Pavane - Le Tombeau de Couperin (Prélude, fugue, forlane, rigaudon, menuet, toccata).
30/33 - ERATO - STU 70645

(11) **DEBUSSY** - Sonates : violon piano, cello piano, flûte, alto et harpe - Syrinx.
30/33 DEUTSCHE GRAMMOPHON - 2530049

(12) **MOZART** - Sonate pour 2 claviers en Ré, KV 448.
25/33 - HARMONIA MUNDI - OPUS 23

(13) **BEETHOVEN** - Les Trios à cordes (op. 3 Mi bémol, op. 9 Sol, Ré, ut, op. 8 Sérénade Ré, op. 25, sérnade fa, violon et alto).
30/33 - PATHE EMI - 2 C 165 10684/86

(14) **G. FAURE** - Quatuor à cordes mi mineur, op. 121,
A. ROUSSEL - Quatuor à cordes Ré Majeur, op. 45.
30/33 - VSM EMI - C 063 10979

(15) **CHAUSSON** - Quatuor à cordes op. 35,
A. ROUSSEL - Quatuor à cordes op. 45.
30/33 - ERATO - STU 70635

(16) **MONN** - Concerto cello et orch. à cordes en sol min. - Concertino fugato en Sol Maj.,
WAGENSEIL - Concerto htb, basson et orchestre en Mi bémol Maj. - Concertino clavecin et orchestre en Si bémol Maj.
30/33 - ARCHIVPRODUKTION - 2533048 stéréo

(17) **HAENDEL** - Concerti grossi op. 3 - Concerto du Festin d'Alexandre.
30/33 HARMONIA MUNDI - HM E 0843 et 44

(18) **BEETHOVEN** - Triple concerto.
30/33 - EMI - C 069 02042

(19) **BEETHOVEN** - 5e Symphonie - Ouverture Fidelio op 72 c.
30/33 - PHILIPS - 839781 LY

(20) **SAINT-SAENS** - Symphonie en ut mineur avec orgue, op. 78 - Le Rouet d'Omphale - La danse macabre op. 40.
30/33 - ERATO - STU 70631

(21) BRUCKNER - Symphonie n° 2 ut min.
30/33 - PHILIPS - 802912 LY

(22) **MAHLER** - Symphonie n° 8 Mi bémol Maj. des Mille.
30/33 - CLASSIC - 920108/109

(23) **RIMSKY KORSAKOV** - Shéhérazade, op. 35.
30/33 - C.D.M. - LDX 78462

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

PROGRAMME 1971-1972

Initiation aux œuvres musicales (pour tous les niveaux du cycle élémentaire).

— Les Voitures versées (Boieldieu).
— L'Oiseau de feu (Stravinsky).
— Prélude de l'Arlésienne (Bizet).
— Tableaux d'une exposition (Moussorgsky).
— Symphonie K 43 (Mozart).
— Rapsodie malgache (Raymond Loucheur).
— Impression d'Italie (G. Charpentier).
— Ouverture de Coriolan (Beethoven).
— Suite provençale (Darius Milhaud).
— Images hongroises (Bela Bartok).
— Gymnopédies (Eric Satie).

Chant (pour les cours moyens 1re et 2e années).

— Chœur des clochettes de la Flûte enchantée (Mozart).
— Boris et Natacha (Jean Naty).
— Noël mâconnais
— Vous connaissez le chemin (Jean Naty).
— Dans la nuit bien sombre (chant populaire russe).
— Qu'on m'apporte ma flûte (chant populaire du XVIIe siècle).
— Toi le cœur de la rose (de L'Enfant et les Sortilèges) (de Maurice Ravel).
— Au bois rossignolet (chant populaire de Franche-Comté).

Chant (pour les cours élémentaires 1re et 2e années).

— V'là ma jambe et mon pied (chant populaire de Picardie).
— Chanson des paniers (chant populaire suédois).
— C'était la veille de Noël (chant populaire des Ardennes).
— Le p'tit roi (J. Boyer).
— Marika (chant populaire de Pologne).
— L'avez-vous vue passer ? (chant populaire du Nord).
— Quand le printemps renaîtra (chant populaire d'Ecosse).
— Le peureux (chant populaire du Nivernais).

Ces émisisons sont diffusées sur *France-Culture* et *France-Inter MF* à partir du 27 septembre.

Initiation aux œuvres musicales, le mercredi de 15 h 30 à 15 h 45 (avec rediffusion le lundi à 9 h 05).

Chant (cours moyens), le mercredi de 15 h 45 à 16 h (avec rediffusion le lundi à 9 h 20).

Chant (cours élémentaires) le mardi de 15 h 30 à 15 h 45 (avec rediffusion le vendredi à 9 h 20).

Tout le *matériel d'accompagnement* concernant ces émisions (1re série de disques et livret n° 1 pour le chant des C.E., 2e série de disques et livret n° 2 pour le chant des C.M., fiches de préparation aux émissions d'initiation aux œuvres musicales) se trouve soit au Service d'Edition et de Vente des publications de l'Education nationale (13, rue du Four, Paris-6e), soit dans les 38 Centres régionaux ou départementaux de documentation pédagogique.

NECROLOGIE

Mme F.X. SALMOCHI

Nous avons appris avec peine la nouvelle de la mort brutale de Mme F.X. Salmochi, survenue à Tours.

Avec elle, la corporation des professeurs d'Education Musicale perd l'un de ses membres les plus éminents. Après avoir enseigné pendant de longues années à l'Ecole supérieure devenue plus tard le lycée Choiseul et éveillé ainsi la sensibilité musicale de nombreuses générations d'élèves, Mme F.X. Salmochi s'était vu confier, à la fin de sa carrière de professeur, par M. Raymond Loucheur, inspecteur général, compositeur et futur directeur du Conservatoire national supérieur de Paris, la tâche de constituer un cours de préparation à l'entrée au lycée La Fontaine et au concours national du C.A.E.M. Elle put ainsi, avec une compétence, une générosité et une énergie exemplaires, former de nombreux professeurs d'éducation musicale qui lui en ont conservé une profonde reconnaissance. Ils trouvèrent auprès de Mme F.X. Salmochi, plus encore qu'un professeur et un pédagogue de premier ordre, un véritable modèle d'humanité. Sa foi rayonnante, son intelligence supérieure, sa droiture et sa générosité resteront, comme ses qualités de musicienne, présentes et vivifiantes, dans la mémoire de ceux qui l'ont connue et aimée.

(Tours 15-7-1971)

SCHOLA CANTORUM

"La musique est une amitié"

ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.
Subventionnée par la Ville de Paris.
Directeur : Jacques CHAILLEY.
Directeur adjoint : André MUSSON.
Secrétaire générale : Francine FRANZ.
Administrateur général : Guy TREAL.
Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.

Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés)

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves des années d'études préparant aux diplômes supérieurs et au diplôme de virtuosité.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

- **Enseignement Secondaire mixte à mi-temps :**

  de la quatrième aux classes terminales A et D (y compris A 6 option musique).

  Horaires et programmes de l'enseignement officiel.

- **Enseignements Secondaire et Artistique jumelés :**

  Dans le cadre de la SCHOLA CANTORUM.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

Claude Leblanc

MORCEAUX IMPOSÉS DANS LES COURS MOYENS ET SUPÉRIEURS AUX CONCOURS DE JUIN 1970

PIANO

Moyen

Aix-en-Provence : Scherzo, op. 16, n° 2 (Mendelssohn) - **Amiens :** Allemande Suite française Mi Maj. (Bach) ; Rigaudon (Ravel) - **Belfort :** Final Sonate, n° 23, Sol Maj. (Haydn) ; La Cage de Cristal (Ibert) - **Boulogne-sur-Mer :** Prélude Sol Maj., 2e Livre (Bach) ; 1re Novelette (avec coupures) (Schumann) - **Bourges :** Fantaisie (Hændel) ; Improvisation (Fauré) - **Bressuire :** Rondo scolastico (Berthelot) - **Brest :** 8e Novelette (Schumann) - **Douai :** 4e Barcarolle La bémol (Fauré) ; Final 17e Sonate Ré Maj. (Mozart) - **Givet :** N° 3 des Impromptus, op. 117 (Brahms) ; Presto Si bémol (Poulenc) - **Grenoble :** Hommage à Ravel (Honegger) ; Impromptu varié (avec coupures) (Schubert) - **Le Mans :** Impromptu varié (Schubert) - **Lille :** Rondo capriccioso (Mendelssohn) - **Limoges :** Arabesque (Schumann) - **Lons-le-Saunier :** Final Sonate pathétique (Beethoven) ; Scherzo-Valse (Chabrier) - **Lyon :** Sonate n° 24, op. 78 (Beethoven) ; Ostinato (Microkosmos) Vol. VI (Bartok) - **Manosque :** Menuet (Piano classique Vol. II) (Scarlatti) ; 1er Mouvement Sonate n° 13 Mi bémol (Beethoven) - **Maubeuge :** Variations sur Au Clair de la Lune (Berthelot) - **Mulhouse :** Moyen I : A Guiddy Dirl (Ibert) ; Moyen II (1er Mouvement Sonate Ut K 545 (Mozart) ; Moyen III : 1er Mouvement Sonate 25 Sol Maj. (Beethoven) - **Orléans :** Rondo Mi bémol (Hummel) ; Menuet de la Sonatine (Ravel) - **Paris arrondissements :** Moyen I : Etude n° 20, 1er cahier (Cramer) ; Pourquoi ? (Schumann) ; Presto Sonatine, op. 13 (Kabalewski) - Moyen II : Etude n° 20, 2e Cahier (Moskowski ; Prélude 3e Suite Anglaise (Bach) ; N° 2 des Danses fantastiques (Chostakovitch) - **Rennes :** Moyen I : 10e Sonate, 1er Mouvement (Beethoven) ; Scènes de la forêt n° 9 (Schumann) - **Rouen :** Sonate Si bémol (Scarlatti) ; Prélude Arioso et Fughette (Honegger) - **Saint-Quentin :** Scherzo, op. 4 (sans le trio) (Brahms) - **Toulon :** Jardins sous la pluie (Debussy) ; Invention 3 voix, n° 9 (Bach) - **Toulouse :** Souhait de Jeune Fille, extrait des Chants polonais (Chopin-Liszt) - **Vannes :** Moyen : Petite Fugue, op. 68, n° 40 (Schumann) ; Variations françaises (Kabalewski) ; Moyen II : Prélude et Fugue mi min. Ier Livre (Bach) ; Final 5e Sonate (Beethoven).

Fin d'Etudes
(Eventuellement Supérieur A)

Aix-les-Bains : Fantaisie-Impromptu (Chopin) - **Alès :** La Harpe du poète (Mendelssohn) - **Belfort :** Sonate Mi Maj. (Scarlatti) ; Cake-Wak (Debussy) - **Mulhouse :** Prélude n° 2 (Gerschwin), Final Concerto italien (Bach) ou Rondo Pathétique (Beethoven) - **Rennes :** 1er Impromptu (Chopin) ; Prélude n° 5 (Fr. Martin) - **Vannes :** Prélude et Fugue Si Maj., 2e volume (Bach) ; Toccata (Debussy).

Supérieur

Agen : 4e Impromptu (Chopin) - **Alès :** 2e Etude fa min. (Chopin) ; Rondo Pathétique (Beethoven) - **Amiens :** Fantaisie ut min. (Bach) ; 2e Rhapsodie (Brahms) - **Belfort :** 1er Mouvement Sonate sol min. (Schumann) ; Danses populaires roumaines (Bartok) - **Boulogne-sur-Mer :** 32 Variations ut min. (Beethoven) - **Bourges :** Grave, Andante et Fugue de la Partita ut Min. (Bach) ; Reflets dans l'eau (Debussy) - **Brest :** Prélude Mi bémol Maj., 2e Livre (Bach) ; 1re Ballade (Chopin) - **Douai :** Thème et Variations (De La Presle) - **Le Mans :** 1er Mouvement Sonate si min. (Chopin) ; 3e Mouvement Sonate Mi bémol min. (Dukas) - **Lille :** 1er Mouvement Sonate fa dièse min. (avec coupures) (Schumann) ; Toccata sur le nom d'Albert Roussel (Ibert) - **Limoges :** Jeux d'Eau (Ravel) - **Manosque :** Passacaille (Hændel) ; Un Sospiro (Listz) - **Maubeuge :** Préludio (Noël Gallon), 1er et 3e Mouvements Sonate Clair de Lune (Beethoven) - **Mulhouse :** 1er Mouvement Sonate Appassionata (Beethoven) - **Orléans :** 1er Mouvement Sonate l'Aurore (Beethoven) ; Barcarolle n° 1 la min. (Fauré) - **Paris arrondissements :** 1er Mouvement Sonate Les Adieux (Beethoven) ; Nos 1, 3, 4, 5 et 8 des Valses Nobles et Sentimentales (Ravel) - **Rennes :** Allegro, op. 8 (Schumann) ; Oiseaux tristes (Ravel) ; 1er Prélude et Fugue Clavecin Tempéré (Bach) - **Saint-Quentin :** Menuet de la Sonatine (Ravel) ; Variations sérieuses (sauf 5 à 15) (Mendelssohn).

Excellence

Belfort : 2e et 3e Mouvements Sonate Les Adieux (Beethoven) - **Boulogne-sur-Mer :** Carnaval, op. 9 avec coupures (Schumann) - **Douai :** Gavotte variée (Rameau) ; Kreisleriana (Schumann) ; Etude n° 4 (Strawinski) - **Mulhouse :** Fantaisie, op. 17, 1er Mouvement, plus morceaux au choix (Schumann) - **Orléans :** Etudes Symphoniques (Schumann), Concerto La, K 488 (Mozart), Intermezzo (Damase) - **Paris arrondissements :** Andante et Variations Sonate, op. 109 (Beethoven) ; Ronde de la Suite pour piano (A. Roussel).

VIOLON

Moyen

Aix-en-Provence : 1er Mouvement Concerto (Kabalewski) - **Alès :** Andante gracioso (Schroeder-Meyer) - **Amiens :** 24e Concerto (Viotti) - **Belfort :** Introduction et Solo de Concert (M. Casadessus) - **Boulogne-sur-Mer :** Berceuse (Fauré) ; Prélude et Allegro (Clérambault) - **Bourges :** 2e Mouvement Sonata n° 4 (Hændel) ; Arioso et Rondo (Berthelot) - **Bressuire :** Concerto la min. (Vivaldi) - **Brest :** Romance en Fa (Beethoven) - **Douai :** 13e Concerto (Kreutzer) - **Grenoble** (14e Concerto (Kreutzer) - **Le Mans :** Concerto La Maj. (Mozart) - **Lille :** Variations sur la Molinara (transcription Berthelot) (Beethoven) - **Limoges :** Sarabande (Damase) ; Presto 1re Sonate (Bach) - **Lons-le-Saunier :** Concertino ré min. (Heck) - **Lyon :** Final 13e Concerto (Kreutzer) ; Adagio Sonate n° 13 (Hændel) - **Manosque :** 1er Solo Concerto, op. 77 (Dancla) - **Mulhouse :** Moyen A : IIe Solo (Cousin) ; Moyen B : 23e Concerto (Viotti) - **Orléans :** Sarabande 1re Suite violoncelle (Bach) ; Concerto n° 6 (Rode) - **Paris arrondissements :** Moyen A : 13e Concerto (Kreutzer) ; Moyen B : 1er Mouvement Concerto Ré Maj. (sans cadence) (Mozart) - **Rennes :** 28e Concerto (Viotti) - **Rouen :** 2e puis 1er Mouvements Sonate violon seul, op. 115 (Prokofiev) - **Saint-Quentin :** Etude n° 16 (Fiorillo) ; Adagio et Allegro (Corelli) - **Toulon :** 1er Mouvement Concerto Sol Maj. (Mozart) ; Allemande Partita n° 2 (Bach) - **Toulouse :** 19e Concerto (Kreutzer) - **Vannes :** Moyen A : 1er Mouvement Concerto Sol Maj., op. 3, n° 3 (Vivaldi) ; Moyen B : Cantabile de la 5e Sonate (S. Leduc) ; 8e Solo de Concert (Gallois-Montbrun).

Fin d'Etudes
(Eventuellement Supérieur A)

Mulhouse : 8e Concerto plus un Bach au choix (Rode) ; 13e Concerto (Kreutzer) plus un Bach au choix - **Rennes :** 1er Menuet 6e Sonate (Bach) ; 1er Allegro Concerto Mi bémol (Mozart).

Supérieur

Agen : 1er Mouvement Concerto la min. (Bach) - **Amiens :** 1er Mouvement Concerto n° 1 (d'Ambrosio) - **Belfort :** Andante 1re Sonate (Bach) ; La Folia (Corelli) - **Bourges :** Sarabande 4e Sonate ré min. (Bach) ; 1er Mouvement Concerto (M. Bruck) - **Brest :** 1er mouvement 5e Concerto (Vieuxtemps) - **Douai :** 1er Mouvement Concerto La Maj. (Mozart) - **Givet :** 2e Mouvement 3e Sonate la min. (Bach) ; 3e Mouvement Concerto si min. (Saint-Saëns) - **Le Mans :** Adagio Sonate sol min. (Bach) ; Symphonie Espagnole (Lalo) - **Lille :** Concertstück (Saint-Saëns) - **Limoges :** Concerto de (Katchaturian) - **Lons-le-Saunier :** 1er Mouvement Concerto (Mendelssohn) - **Maubeuge :** Concerto Sol, 1er Mouvement (Haydn) - **Mulhouse :** I : Concerto Ut Maj. (Haydn) plus

Bach (au choix) ; II : 1er Mouvement Concerto sol min. (Bruck) plus Bach (au choix) - **Orléans :** Sicilienne Sonate sol min. (Bach) ; 1er Mouvement avec coupure Concerto, op. 61, cadence de Kreisler (Beethoven) - **Paris arrondissements** : Prélude 6e Sonate (Bach) ; Fantaisie violon et piano (Planel) - **Rennes** : Sarabande Partita si min. (Bach) ; Final 3e Concerto (Saint-Saëns) ; Traits d'orchestre de l'Ouverture de Léonore (Beethoven) - **Saint-Quentin** : Sarabande Partita ré min. (Bach) ; 1er Mouvement Concerto n° 4 (Vieux temps).

Excellence

(Eventuellement Supérieur Professionnel)

Bourges : 2e Mouvement Sonate violon seul (Hindemith) ; Final Concerto (Bruck) ; Rondo Capricioso (Saint-Saëns) - **Grenoble** : 1er Mouvement Concerto (cadence de Joachim) (Brahms) - **Paris arrondissements** : Andante 3e Sonate ut (Bach) ; 1er Mouvement Concerto (Mendelssohn) ; 13e Caprice (Paganini) ; 6 Danses populaires roumaines (Bartock).

UNE EXPOSITION AU PALAIS DE LA DÉCOUVERTE

L'exposition qui a ouvert ses portes au Palais de la Découverte le 30 août 1971 présente un remarquable exemple de coopération culturelle internationale.

Le Narodni Technické Muzeum de Prague et le Palais de la Découverte ont conjointement organisé une exposition ; chacun mettant en œuvre ses expériences, ses moyens et ses méthodes.

L'exposition sera présentée à Paris jusqu'au 3 janvier 1972 avant de circuler en province puis de partir pour Prague et les principales villes de Tchécoslovaquie.

On s'est, bien entendu, dans cette exposition attaché à l'expérimentation : un important équipement permet de mettre en évidence les notions de base de l'acoustique : ce qu'on appelle son et bruit, son simple et complexe, etc., de nombreux oscilloscopes permettent de visualiser les sons simples ou riches en harmoniques ; l'exposition aborde également le domaine encore mal connu des ultra-sons, inaudibles à l'oreille humaine.

Par ailleurs, le visiteur trouvera ici des appareils à manipuler et, à admirer, des instruments tchèques anciens, un orgue de verre français, des appareils modernes d'enregistrement et de reproduction des sons.

Pour accompagner enfin cette exposition : une conférence de M. LEIPP, le 16 octobre à 15 heures « Acoustique et musique » ; de nombreux films, en particulier « Le musicien et son clavier » ou, comment au cours des siècles la forme et le toucher du clavier ont entraîné des transformations dans la technique et dans le style musical même qui lui était destiné.

Des diffusions d'enregistrements de musique classique et contemporaine, en haute fidélité, exemples de la technique tchèque, complètent cet ensemble.

PROGRAMMES O. R. T. F.

SAISON 1971-1972

Octobre 1971

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE L'O.R.T.F.

Mercredi 6 octobre 1971. — THEATRE DES CHAMPS ELYSEES ; Direction Roberto BENZI ; Soliste : Janes RHODES - Programme : Haydn : Symphonie n° 104 « Londres » ; Mahler : Lieder Eines Fahrenden Gesellen ; Debussy : Trois ballades de François Villon ; Honegger : 3e symphonie « Liturgique ».

Mercredi 13 octobre 1971. — THEATRE DES CHAMPS ELYSEES ; Direction Roberto BENZI ; Soliste : Jean-Bernard POMMIER - Programme : Glinka : Russlan et Ludmilla (ouverture) ; Tchaïkovsky : Concerto n° 1 pour piano ; Bartok : Concerto pour orchestre.

Mardi 19 octobre 1971. — S.M.I.P. THEATRE DE LA VILLE ; Direction : Bruno MADERNA - Programme : HOMMAGE A IGOR STRAVINSKI ; Agon ; Monumentun pro Gesualdo ; Threni ; Hommage à Haldous Huxley.

Vendredi 22 octobre 1971. — PLEYEL - Prestige de la Musique ; Direction : Paul PARAY ; Soliste : Elisabeth SOEDERSTRO - Programme : Berlioz : Carnaval Romain (ouverture) ; Debussy : Air de Lia de l' « Enfant prodigue » ; F Schmitt : La Tragédie de Salomé ; Ravel : Shéhérazade, Ma même l'Oye, Daphnis et Chloé.

Mardi 26 octobre 1971. — O.R.T.F. STUDIO 104 ; Direction : Gérard DEVOS ; Soliste : Lily LASKINE - Programme : Rivier : 7e symphonie ; Reinecke : Concerto pour harpe et orchestre ; Debussy : La Mer ; Dukas : L'apprenti sorcier.

Samedi 30 octobre 1971. — FACULTE DE DROIT ; Direction : Manuel ROSENTHAL ; Soliste : Suzanna FRUGONE - Programme : P. Hasquenoph : Le Blouson (1re suite d'orchestre) ; Marlos Nobre : Concerto pour piano et orchestre ; Stravinsky : Le chant du rossignol (poème symphonique), Feu d'Artifice.

OCTOBRE 1971
ORCHESTRE NATIONAL DE L'O.R.T.F.
TOURNEE EN ITALIE, EGYPTE, YOUGOSLAVIE
ITALIE

Vendredi 1er octobre 1971. — VARESE - Programme : Berlioz : Carnaval Romain ; Brahms : 3e symphonie ; Debussy : Iberia ; Ravel : Daphnis et Chloé (2e suite).

Samedi 2 octobre 1971. — FLORENCE - Programme : D'Indy : Le camp de Wallenstein ; Ravel : Tombeau de Couperin ; M. Constant : Chaconne et marche militaire ; Beethoven : 5e symphonie.

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE L'O.R.T.F.

Les concerts de l'Orchestre de Chambre de l'O.R.T.F. ont lieu, en règle générale, à la Maison de l'O.R.T.F., au studio 104 ou au studio 105.

Jeudi 7 octobre 1971. — LES PEINTRES MUSICIENS (Concert et exposition de peinture) ; Direction : André GIRARD ; Solistes : Marielle NORDMAN, Geneviève JOY - Programme : Jacques DUMONT : Cinq Phonies pour cordes et percussion (1re audition) ; Roger LERSY : « Vicissitudes » pour piano, harpe, 2 orchestres à cordes et percussions (1re audition) ; Michel CIRY : « Stèle », pour orchestre à cordes ; Jean BIZET : Concerto pour piano et cordes ; Peter MIEG : Toccata, Ariosio et Fugue pour orchestre à cordes.

Vendredi 22 octobre 1971. — CONCERT FRANCO-ANGLAIS ; Direction : Philip CANNON et Jean LAMY ; Soliste : Sonia MILDONIAN - Programme : J.-Ph. Rameau : Suite ; Edward ELGAR : Introduction et allegro ; H. PURCELL : Danses (Fairy Queen) ; DEBUSSY : Danses ; Ph. CANNON : Oraison funèbre.

ORCHESTRE LYRIQUE DE L'O.R.T.F.

Les concerts de l'Orchestre lyrique de l'O.R.T.F. ont lieu à la Maison de l'O.R.T.F. au Studio 104.

Jeudi 14 octobre 1971. — L'IDIOT de L. CHAILLY (création en France) ; Direction : Gian Franco RIVOLI.
Jeudi 28 octobre 1971. — LE SONGE D'UNE NUIT D'ETE de BRITTEN ; Direction : Roger ALBIN.

ORCHESTRE NATIONAL DE L'O.R.T.F.

Mercredi 20 octobre 1971. — THEATRE DES CHAMPS ELYSEES ; Direction : Jean MARTINON ; Soliste : David OISTRAKH - Programme : Prokofiev : Symphonie classique ; Chostakovitch : Concerto n° 2 pour violon ; Tchaïkovsky : Symphonie n° 6 « Pathétique ».

Samedi 23 octobre 1971. — S.M.I.P. THEATRE DE LA VILLE ; Direction : Marius CONSTANT, Boris de VINOGRADOV, Catherine COMET - Programme : Jean-Claude Eloy : « KAMAKALA » (création).

Mercredi 27 octobre 1971. — THEATRE DES CHAMPS-ELYSEES ; Direction : David OISTRAKH ; Soliste : Igor OISTRAKH - Programme : Mozart : Symphonie n° 35 K. 385 « Haffner » ; Sibelius : Concerto pour violon ; Wagner : Marche des Maîtres Chanteurs, Prélude et Mort d'Isolde, Tannhäuser (ouverture).

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépôt légal 4e trim. 1971 Directeur-Gérant : A. MUSSON